Christina Schmitt

Wahrnehmen, fühlen, verstehen

Cinepoetics

Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 8

Christina Schmitt

Wahrnehmen, fühlen, verstehen

Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder

DE GRUYTER

Zugl. Dissertation Freie Universität Berlin 2017 – D 188

ISBN 978-3-11-061322-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-061399-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-061461-9
ISSN 2509-5351



Library of Congress Control Number: 2019022213

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de. aufrufbar.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Einbandabbildung: Screenshot aus VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958)

Satz: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Mein großer Dank gilt allen, die die Entstehung dieses Buches von der ersten Idee bis zu seiner Veröffentlichung auf unterschiedlichste Weisen begleitet haben. Zuvorderst danke ich Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller für die Betreuung meiner Promotion, ihren inhaltlichen wie konzeptionellen Rat, ihre geduldige Unterstützung – und die geteilte Begeisterung für Dynamiken, Metaphern und audiovisuelle Bilder. Allen Kolleginnen und Kollegen in Projekten, Colloquien und Workshops am Exzellenzcluster Languages of Emotion und bei der Kolleg-Forschungsgruppe Cinepoetics sei Dank für den vielseitigen und intensiven Austausch. Sarah Greifenstein, Bernhard Groß und Naomi Rolef danke ich für ihre konstruktiven Lektüreanmerkungen. Irene Unland-Schlebes-Brunow und Lynne Cameron danke ich für Perspektivwechsel und das Freisetzen von Kreativität. Meinen Freunden und meiner Familie danke ich für ihren Zuspruch und Freiraum. Raphael Schotten, Derya Demir und Janine Schleicher danke ich für die sorgfältige Unterstützung bei der Manuskriptvorbereitung für den Verlag sowie Eileen Rositzka, Thomas Scherer und Dorothea Horst für ihre beratende Begleitung hierbei. Stella Diedrich und Monika Pfleghar vom Verlag de Gruyter danke ich für die unkomplizierte Zusammenarbeit. Ganz besonders danken möchte ich schließlich meinem Mann Vito Pinto für seinen kritisch-konstruktiven Blick und sein kraftschenkendes Zutrauen, für seinen Humor und die Liebe und Zeit, die wir miteinander teilen – *getting into the swing* …

https://doi.org/10.1515/9783110614619-202

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung

> […] Film [soll] nicht als Medium der Repräsentation im engen Sinne verstanden werden […], das eine bestimmte Sicht auf die Welt einfach nur wiedergibt. Vielmehr konstituiert der Film selbst eine Welt, indem er in Bildern und Tönen ein Denken entwirft, das anderswo, etwa in anderen Medien oder auch in Formen philosophischer Sprache und Wissenschaft, nicht in gleichem Maße einholbar ist.
> (Fahle 2002: 97)

> Weder die Schauspieler in ihrer virtuosen Darstellung, noch die Figuren in ihren Handlungen, weder die sozialen Räume, in denen die Figuren verortet sind, noch deren Beziehungen sind per se als Repräsentationen in den filmischen Bildern gegeben. Sie sind vielmehr immer schon als ein Produkt des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens der Zuschauer im Akt des Filme-Sehens zu verstehen.
> (Kappelhoff 2016: 121)

1.1 Filmisches Metaphorisieren – ein erstes Beispiel und eine theoretische Skizze

Selbst im Wissen darum, dass Betrug im Spiel ist: Geliebt zu werden ist ein einzigartiges Gefühl. Es ist ein Gefühl des Neuen, in dem es keine Ordnung gibt, weil die Welt Kopf steht und also nichts mehr ist wie zuvor. Denn alles ist in Bewegung versetzt und wird sein Gegenteil: Oben verkehrt sich in Unten, und das Innere wird nach außen gewendet. – Ein solches Erleben von Liebe als Bewegung, dem durch die immer wieder einsetzende Erfahrung des Gedrehtwerdens ein genussvolles Moment des Schwindels und Kontrollverlusts inhärent zu sein scheint, beschreiben Diana Ross' Worte in ihrem Discosong *Upside Down* aus dem Jahr 1980.

2013 veröffentlicht Mercedes-Benz einen Werbefilm (Agentur: Jung von Matt), der in ganz eigener Weise jenen Klassiker der Popgeschichte für sein Werbe-Anliegen nutzt. Zu hören ist in den 45 Sekunden des Spots ausschließlich ein Ausschnitt von *Upside Down*, der mit „Three, two, one" von einer flüsternden Männerstimme eingezählt wird. Rhythmisch setzt die Musik ein, und dann erklingt Diana Ross' Stimme:

> „Upside down, boy, you turn me
> inside out, and round and round."

Und nun verdoppelt sich das Gesangstempo, und die einzelne Frauenstimme wird noch vervielfacht durch einen Chor von Background-Sängerinnen:

https://doi.org/10.1515/9783110614619-001

> „I said upside down you're turning me, you're giving love instinctively.
> Around and round you're turning me, I say to thee respectfully.
> Upside down you're turning me, you're giving love instinctively.
> Around and round you're turning me, I say to thee respectfully.
> I said upside down you're turning me."

Dazu sieht man, wie der Spot die Aussage „boy, you turn me" als basales Miniatur-Handlungsgerüst nutzt: Ein Huhn wird gezeigt (parallel mit der Stimmvervielfachung dann auch mehrere Hühner), das bewegt, ja gedreht wird von Männer-Händen, bevor dann ganz zum Schluss qua Schrifteinblendung von „Mercedes-Benz Intelligent Drive" die Rede ist.

Wie möchte nun dieser Spot für Mercedes-Benz werben? Werden wir als Rezipierende dazu aufgefordert, Frauen als Hühner zu verstehen – und in den Männerhänden, die die Hühner bewegen, in einem nächsten Schritt dann fahrende Mercedes-Benz-Autos zu sehen? Autos, die selbst so intelligent sind, dass in ihnen sogar Frauen fahren können? Über eine Metaphernanalyse die Bedeutung des Spots greifen zu wollen, erscheint naheliegend, eröffnet sich damit doch die Möglichkeit, zu eruieren, warum hier zwei so unterschiedliche Entitäten wie ‚Huhn' und ‚Automarke' miteinander konfrontiert sind. Oder anders: Es kann in den Blick genommen werden, auf welche Weise das Huhn, das fast die ganze Zeit gezeigt wird, auf die am Ende sprachlich ins Spiel kommende Automarke zu beziehen ist.

Doch eine maßgeblich auf den Aspekt der Handlung abhebende Analyse greift zu kurz und droht zudem, ins Spekulative abzudriften. Mehr noch: Indem sich zuvorderst auf dargestellte Aspekte konzentriert wird (ein Huhn wird bewegt), bleibt unberücksichtigt, dass wir es bei einem Werbespot mit audiovisuellen Bildern zu tun haben. Mit Bildern, die auf spezifische Weise ein Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen modellieren. Eine neuerliche Betrachtung des Spots soll dem Rechnung tragen. Ebenso sei damit die Überlegung eingeführt, dass die Metapher nicht nur eine Möglichkeit ist, den Zusammenhang zwischen verschiedenen Bereichen (etwa zwischen Huhn und Auto) in den Blick zu bekommen, wie etwas (ein Ding, ein Gedanke, ein Bild, ...) durch etwas anderes gesehen wird, sondern mehr noch: Die Metapher kann zudem als theoretischer wie analytischer Zugang dazu fungieren, zu erörtern, inwiefern Prozesse des Wahrnehmens, Fühlens und Verstehens konstitutiv zusammenhängen.

Das analytische Augenmerk wird nun vor allem auf dem Zusammenspiel der verschiedenen Artikulatoren audiovisueller Bilder liegen – also darauf, wie etwa akustische Gestaltung, Montage, Kamerabewegung, Bildkomposition und Schauspiel/Figurenbewegung expressiv zusammenwirken. Von Interesse ist zudem, welches Verhältnis dieser sich zeigende dynamische Ausdruck mit der Wortsprache eingeht. Es wird jetzt ersichtlich werden, dass die Bewegungserfahrung, mit

der der Songtext von *Upside Down* das Geliebtwerden (und auch das Verliebtsein) metaphorisch in Worte gefasst hat, auf eine spezifische Weise eine Rolle für die vom Spot evozierte Bedeutungskonstitution spielt. Dabei lässt sich jenes *feeling*, wie es die Worte benennen – ein Gefühl des Schwindels, des Kontrollverlusts durch Orientierungsverlust, hervorgerufen durch ständige Inversions-Bewegungen eines *being turned upside down* –, in dem Spot gar nicht mehr so einfach greifen. Denn durch die Art und Weise, wie hier insbesondere mittels akustischer Gestaltung, Bildkomposition und Schauspiel das audiovisuelle Bild inszeniert ist, modelliert der Spot für den Zuschauer vornehmlich ein Wahrnehmungserleben von ‚Stabilität in Bewegung'.

Allein schon, wie die Worte akustisch inszeniert und damit zeitlich gestaltet sind, evoziert eine dem Sprachausdruck konträre Erfahrung; eine Erfahrung, die dem Moment des Ungeordneten und Unkontrollierbaren entgegenarbeitet und von Regelmäßigkeit bestimmt ist: Der Gesang hat etwas Stakkatohaftes, und infolge einer solch rhythmischen Intonation korrespondieren die Worte im Wesentlichen mit dem Grundbeat der Musik. Anfangs bekommt jede Wortsilbe ihren eigenen Taktschlag, mit der Tempoverdopplung des Gesangs dann werden eher einzelne Silben von Worten besonders akzentuiert. Aus diesem Gesangsrhythmus, der gemeinsam mit den anderen Instrumenten ausgestaltet ist, resultiert, dass der regelmäßige Viervierteltakt des Songs mit seinen 120 *beats per minute* sehr pointiert in Erscheinung tritt. (Abb. 1) Und das visuell sich Zeigende entspricht jenem Akustischen in mehrfacher Hinsicht.

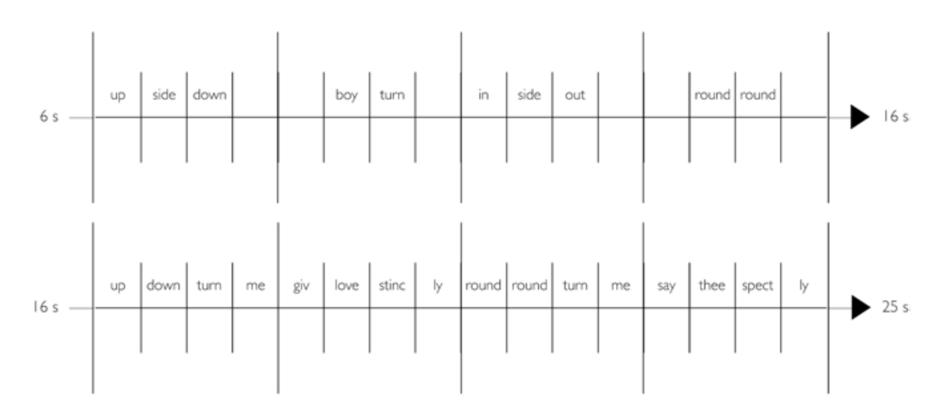


Abb. 1: Akzentuierung des regelmäßigen 4/4-Takts durch eine rhythmische Gesangsintonierung des Songs *Upside Down* im Mercedes-Benz-Werbespots CHICKEN (Auszug aus der ersten Hälfte des Spots).

Eine vertikale und eine horizontale Bewegungsachse bilden sich. Ein Huhn in Frontalansicht ist zu sehen, lang ist sein Körper durch die nach unten hängenden

Beine. Erst wird das Huhn von den Händen nach oben und dann nach unten bewegt, bevor die Hände mit ihm einen Kreis vollziehen. Diese Bewegungen finden jeweils parallel zu entsprechenden Wort-Äußerungen statt („up“, „down“, „boy you turn me“ und „round and round“). Hinzu kommen zahlreiche zur rechten oder linken Seite sich orientierende Bewegungen. Die horizontale Längsachse findet sich in den wiederholten Seitenansichten des länglichen Huhnkörpers wieder, die vertikale wiederum in den Frontalansichten des Huhns. Die sich so über Bewegungen und Körperansichten herausbildenden Achsen finden wiederum eine Entsprechung in den horizontalen und vertikalen Strich-Skalen, die sich mit den vielen weißen Linien auf dunkelgrauem Grund hinter den Huhn-Bewegungen wie deren Koordinatensystem abzeichnen. (Abb. 2)



Abb. 2: Vertikale und horizontale Bewegungsachsen (Mercedes-Benz-Werbespot CHICKEN).

Allen Bewegungen wohnt eine Regelmäßigkeit und Ordnung inne. Das Erleben eines regelmäßigen, geordneten Beats, wie er schon für das Akustische beschrieben wurde, ist auch durch das visuell Wahrzunehmende bedingt: Die Hin- und Herbewegungen des Huhns (ob nun die des einzelnen oder der Hühnergruppen) artikulieren durchgängig den Takt, das Metrum. Und so, wie schon die Richtungen der Bewegungen ihre Verlängerungen in den horizontalen und vertikalen Strich-Skalen gefunden haben, so findet auch die Regelmäßigkeit des Beats in diesen Skalen ihre Entsprechung.

Der Dynamik ist ein Moment absoluter Ruhe inhärent. Es sind also unablässig Bewegungen vorhanden – nach oben, nach unten, zur Seite, im Kreis herum. Und zugleich ist diese Dynamik durchgängig durchzogen von einem grundlegenden Spannungsverhältnis, da sie die ganze Zeit in gewisser Weise negiert wird. Zum einen zeichnet sich die Bewegung dadurch aus, dass sie – gerade in ihrer Regel- und Gleichmäßigkeit – eine ausgeprägte Kontrolliertheit und Stabilität artikuliert.

Zum anderen zeigt sich in noch einem anderen Moment Stabilität in der Bewegung. Denn so, wie die Bewegungen des Huhns hier entlang der vertikalen und horizontalen Achsen vollzogen werden, sind es eben gerade keine Bewegungen, bei der etwas auf den Kopf – *upside down* – gestellt wird: Selbst bei den Drehungen verbleibt der Kopf des Huhns an ein und derselben Stelle. Egal, ob das Huhn nach rechts, links, oben, unten oder im Kreis gedreht wird: Sein Kopf verharrt, bleibt unbewegt. In all der Bewegtheit bildet der Kopf des Huhns daher konsequent das unbewegte, statische, stillstehende Zentrum in einem Koordinatensystem der Bewegung. Dieser Eindruck eines Zentrums der Ruhe, der Stabilität, der Eindruck eines Nullpunkts der Bewegung ist nicht nur der Verweigerung von (Kopf-)Bewegungen geschuldet, sondern geht maßgeblich auch aus der Bildkomposition hervor – einer Bildkomposition, die um das Zentrum des Bildfeldes organisiert ist. Insbesondere die vertikale Mittelachse des Bildfeldes ist hier ein bildkompositorisch herausgehobenes Moment, nahezu durchgängig ist der unbewegte Kopf auf dieser Achse lokalisiert, die das Bildfeld symmetrisch in zwei Hälften teilt (Abb. 2).

Durch ihr Zusammenwirken mit den zuvor beschriebenen dominanten audiovisuellen Artikulatoren (Sound, Bildkomposition und Figurenbewegung) bildet die Montage daher (trotz der Dynamik, die ihr mit dem Wechsel zwischen Einstellungsgrößen eigentlich inhärent ist: die 14 Einstellungen, die das Huhn zeigen, bewegen sich – teils sprunghaft – im Spektrum von Halbtotaler bis Großaufnahme) ein starkes Gefühl der Konstanz und Ruhe aus. Und auch die Kamerabewegungen ermöglichen noch die Fokussierung der Wahrnehmung auf ein stabiles, in sich ruhendes Zentrum: sei es durch ganz langsames Aufziehen des Bildkaders, durch Stillhalten, oder durch ganz langsame horizontale und vertikale Bewegungen.

Die Bewegung, mit der Ross in ihrem Song das Geliebtwerden und Verliebtsein sprachlich gefasst hat, durchdringt also in vielfacher und zugleich sehr spezieller Weise das audiovisuelle Bild. So sind die Bewegungsworte und -richtungen des Songs in visuell wahrzunehmende Bewegungen umgesetzt worden. Und durch die stakkatohafte Gesangsintonation im Zusammenspiel mit den Huhnbewegungen sind solche Worte noch in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt worden, weshalb aus „upside“ mit „up“ und „side“ zwei Bewegungsrichtungen wurden. Aber vor allem: Das Wahrnehmungs-Erleben, wie es der Spot über seinen gesamten Verlauf entfaltet, verhält sich konträr zu dem auf Sprachebene wieder und wieder aufgerufenen *turning upside down*. Denn es ereignet sich ein Erleben von Stabilität, ein Gefühl des In-Sich-Ruhens – ein Gefühl, das hier ganz wesentlich vor dem Hintergrund von Bewegtheit Kontur annimmt. Es ist ein audiovisuelles Ausdrucksbewegungsbild entstanden, das das Sprachliche der Invertierung selbst noch invertiert und zugleich in sich aufhebt.

Doch noch mehr als die expressive Qualität der Bewegungserfahrung hat sich damit im Vergleich zur Metapher bei Ross verändert. Denn wenn auch geliebt zu werden in der Zeile „you're giving love instinctively" noch anklingt, ist dies als Thema des Spots marginalisiert: Im Zentrum steht vielmehr das auf so spezifische Weise dargestellte Huhn. Durch das komplex orchestrierte Zusammenspiel der audiovisuellen mit den sprachlichen Artikulationen hat das Huhn im Zeitverlauf eine ganz spezifische Bedeutung gewonnen, ja, seine Bedeutung hat sich durch den Zeitverlauf selbst hergestellt: *Durch die in der Wahrnehmung sich entfaltende Erfahrung wird das Huhn verstanden als ein in sich ruhendes Zentrum absoluter Stabilität, ganz gleich, in welche Bewegung es versetzt wird.*

Und die Konstruktion von Bedeutung, die daraus hervorgeht, das etwas durch etwas anderes erfahren wird, setzt sich fort in der Art und Weise, wie der Werbefilm zum Abschluss kommt: Die Qualität einer ‚Stabilität in der Bewegung' verbindet sich in den letzten zehn Sekunden des Spots mit der Marke Mercedes-Benz. Diese wird dort schriftsprachlich ins Spiel gebracht: Nicht nur zeigt die allerletzte Einstellung silbernes Logo, Name und Markenslogan auf schwarzem Grund, auch schon unmittelbar zuvor tritt die Automobilmarke in Erscheinung – durch Text im Corporate Design-Schriftsatz. Denn nachdem ein allerletztes Mal von den Invertierungsbewegungen im Gesang die Rede war, und während das gleichmäßige, rhythmische Bewegen sowohl der Hühner als auch der Musik noch andauert, ist zu lesen (Abb. 3):

> Stability at all times.
> Magic Body Control.
> Mercedes-Benz Intelligent Drive.

Nachdem sich in der Wahrnehmung des audiovisuellen Bildes eine Erfahrung von andauernder Stabilität vor dem Hintergrund andauernder Dynamik entfaltet hat, ist nun also genau davon in komprimierter Weise auch die Rede, wenn mit Blick auf Mercedes-Benz in schriftsprachlicher Weise erst andauernde Stabilität, dann Kontrolle und schließlich Bewegung angeführt werden. Durch solche Entsprechungen von schriftsprachlicher Äußerung und audiovisuellem Ausdruck verbindet sich die Marke mit dem zuvor Wahrgenommenen. *Mercedes-Benz wird verstehbar als ein Erleben von Stabilität in der Bewegung.* Dieses Versprechen, das die Automobilmarke ihren Kunden macht, wird verstehbar eben durch das Erleben, die Erfahrung, die aus der konkreten Wahrnehmungssituation hervorgegangen ist, wie sie der Werbespot geschaffen hat.





Abb. 3: Schriftsprachliche Äußerung am Ende des Spots: Kongruenz zum zuvor entfalteten audiovisuellen Ausdruck und Markenpräsenz (Mercedes-Benz-Werbespot CHICKEN).

Jenseits der dargestellten Handlung hat sich so eine komplexe, dynamische Figuration von Metaphorizität rekonstruieren lassen. Und mehr noch: Die neuerliche Betrachtung des Werbefilms deutet ein *Verständnis audiovisueller Bilder* an, das diese nicht als ein Medium der Repräsentation vorgängiger Wirklichkeiten versteht. Audiovisuelle Bilder erscheinen vielmehr als eine Kommunikationsform, für die der Wahrnehmungsvollzug absolut zentral ist. Das stellt nicht in Abrede, dass audiovisuelle Bilder Dinge, Menschen, Tiere zeigen. Doch die Aufmerksamkeit richtet sich auf den Akt dieses Zeigens als solchen: Filmphänomenologisch gesprochen ist dieser Akt des audiovisuellen Zeigens ein Wahrnehmungsakt, der sich selbst zeigt; ein Akt, der sich in der Zeit entfaltet, den wir sehen und hören können und der sich also mit dem Wahrnehmungsakt des Zuschauers verschränkt. In der vorangegangenen Beschreibung des Werbefilms zeichnen sich – eng damit zusammenhängend – zudem auch verschiedene Aspekte ab, die für das hier vorgebrachte *Verständnis von ‚Metapher' im Kontext*

audiovisueller Bilder konstitutiv sind:[1] ‚Metapher' meint etwas, das auf konkret sich ereignenden Wahrnehmungsprozessen beruht. ‚Metapher' wird als etwas betrachtet, das einen Zusammenhang mit Bewegung hat. Es meint etwas, das kein reines Sprachphänomen ist und das sich als etwas Multimodales beschreiben lässt. Es handelt sich nicht um eine präexistente Struktur, die sich eine Ausdrucksform sucht, sondern um etwas Dynamisches, Prozesshaftes, das an eine konkrete Kommunikationssituation gebunden und dementsprechend komplex ist. Mit ‚Metapher' sind konkret sich ereignende Prozesse des Fühlens und Erlebens angesprochen, die in einem verstehenden Begreifen münden.

‚Metapher' zielt im Folgenden daher auf eine Zuschaueraktivität, die vom audiovisuellen Bild modelliert und anhand dessen zu rekonstruieren ist: Die Zuschaueraktivität, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht, ist das *Metaphorisieren*. Eine solche im weiteren Verlauf auszufaltende Aktivität zielt auf ein spezifisches Moment der Konstitution von Bedeutung: Es geht um die Modellierung eines von Zuschauern geteilten basalen Bedeutungs-Grundes, wie er sich in einer audiovisuellen Medienkommunikation ereignet, sich also jeweils situativ verortet herausbildet und herstellt; jenen Grund, zu dem sich eine vorgängige individuelle Rezipientenerfahrung, ein vorgängiger individueller Wissensbestand – etwa, um beim obigen Beispiel zu bleiben, in Bezug auf das Konzept ‚Huhn' oder das Konzept ‚Mercedes-Benz'[2] – immer schon ins Verhältnis setzt.

Mit der Zuschaueraktivität des Metaphorisierens, die es theoretisch wie analytisch zu entfalten gilt, verortet sich die vorliegende Studie an einer Schnittstelle von Angewandter sowie Kognitiver Linguistik und Filmwissenschaft. Anders allerdings, als es insbesondere der Terminus ‚Zuschaueraktivität' womöglich ver-

---

1 Die hier vertretene Auffassung baut wesentlich auf dem Konzept der *Cinematic Metaphor* auf, wie es entwickelt wurde durch die Arbeit des Projekts „Multimodale Metaphorik und Ausdrucksbewegung" (2009–2013, Leitung: Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller, Exzellenzcluster Languages of Emotion, Freie Universität Berlin) und der Kolleg-Forschungsgruppe Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder (ebenfalls Freie Universität Berlin) im Rahmen des Forschungsschwerpunkts „Metapher – Kognition und filmisches Denken" (2015–2016). Siehe hierzu insbesondere Hermann Kappelhoff/Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World* 1.2 (2011), S. 121–153; Cornelia Müller/Hermann Kappelhoff: *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018; Sarah Greifenstein/Dorothea Horst/Thomas Scherer/Christina Schmitt/Hermann Kappelhoff/Cornelia Müller (Hrsg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018; Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018.

2 Etwa, dass Mercedes-Benz in den 1990ern durch den sogenannten Elchtest Negativschlagzeilen gemacht hat und die Automarke damals gerade nicht mit Fahrstabilität bei starker Bewegungseinwirkung für sich einzunehmen vermochte.

muten ließe, ist es nicht die kognitive Filmtheorie, bei der die filmtheoretischen Anleihen erfolgen. Vielmehr sind für die folgenden Ausführungen jene Ansätze relevant, die Ausdruck, Affektivität und Verkörperung ins Zentrum stellen. ‚Metapher' wird dadurch als ein Phänomen umrissen sein, bei dem – vor allem aufgrund wahrnehmbarer Bewegungsmuster – Prozesse des Fühlens und der Konstitution von Bedeutung zusammenspielen.

1.2 Kontext und Vorgehensweise der Arbeit

Für die Filmtheorie ist die Metapher seit ihren Anfängen, wie bereits ein kurzer theoriegeschichtlicher Blick zeigt, ein in ihr immer wiederkehrendes Moment. So beschäftigen sich im russischen Formalismus etwa Boris Ejchenbaum und Sergej Eisenstein mit ihr. Ersterer spricht dem Film die grundsätzliche Möglichkeit zur Metaphorik zu und erachtet sie als signifikant für eine Semantik des Films. Allerdings begreift Ejchenbaum die Filmmetapher als abhängig von der Sprachmetapher, insofern sie „möglich nur vorbehaltlich der Unterstützung durch eine Sprachmetapher [ist]. Der Zuschauer kann sie nur dann verstehen, wenn in seinem sprachlichen Paradigma ein korrespondierender metaphorischer Ausdruck existiert."[3] Ganz anders Eisenstein: Die sprachliche Metapher spielt keine Rolle für sein (auch filmpraktisches) Verständnis einer Metaphorik audiovisueller Bilder, wie er es im Zuge seines auf dialektischen Prinzipien beruhenden Montagekonzepts entwickelt. Eisenstein fokussiert sich auf das sich in der Zeit entfaltende filmische Bild und seine Wahrnehmung durch einen Zuschauer. In seinen Ausführungen zu einer Sprache des Films – die bei ihm im Zeichen einer „Dramaturgie der Filmform" steht – heißt es, Montage sei „*nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT*".[4] Und „allein in das Gebiet der *Montage-Gegenüberstellungen*" gehörten „Metaphern und bildliche Darstellungsweise[n]", sie seien „nicht in den *darstellenden Montageteilbildern* zu suchen".[5]

---

3 Boris M. Ejchenbaum: Probleme der Filmstilistik [1927]. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 20–55, hier S. 52.

4 Sergej M. Eisenstein: Dramaturgie der Filmform [1929]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 88–111, hier S. 92, Herv. i. O.

5 Sergej M. Eisenstein: Dickens, Griffith und wir [1942]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 301–366, hier S. 352, Herv. i. O.

Die sich mit filmischem Realismus auseinandersetzende Filmtheorie etwa eines André Bazin hat wiederum Vorbehalte gegenüber einer solchen auf Montage beruhenden Metapher, spricht jedoch zugleich auch affirmativ von potentiellen Metaphern im Film.[6] Christian Metz diskutiert Metapher und Metonymie dann in filmsemiotischer und zugleich psychoanalytischer Perspektive.[7] Gilles Deleuze wiederum, auf Eisenstein rekurrierend, konstatiert, dass die Metapher als Einheit von Bild und Begriff „das Denken in das Bild" integriere.[8]

So groß das Spektrum auch sein mag, das diese schlaglichtartig aufgerufenen zentralen Positionen aufmachen (die freilich auch nur eine Auswahl der Auseinandersetzungen darstellen, die bisher in der Filmwissenschaft zur Metapher geführt worden sind)[9] – exemplarisch zeigen sie in zwei grundlegenden Befunden ein verbindendes Moment auf: *‚Metapher' ist nicht ausschließlich ein Sprachphä-*

---

6 André Bazin: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 1998, S. 256–274. Auf diesen Aspekt bei Bazins Schriften, der eher selten Beachtung findet, weist Rohdin hin (Mats Rohdin: Cinema as an Art of Potential Metaphors. The Rehabilitation of Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory. In: *Film International* 5.6 (2007), S. 41–53, doi: 10.1386/fiin.5.6.41). Die radikale Position, dass Film und Metapher sich grundsätzlich ausschließen, wird denn auch eher selten eingenommen. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Filmphilologie (vgl. Klaus Kanzog/Kirsten Burghardt/Ludwig Bauer/Michael Schaudig: *Einführung in die Filmphilologie*. 2., erw. u. überarbeit. Auflage. München: diskurs film 1997, hier S. 70). Zumeist jedoch werden eher Relativierungen eingeführt, insofern ein bestimmtes Metaphernkonzept abgelehnt, ein anderes hingegen wieder ins Spiel gebracht wird.

7 Christian Metz: Metapher/Metonymie oder der imaginäre Referent [1977]. In: *Der imaginäre Signifikant. Film und Psychoanalyse*. Münster: Nodus 2000, S. 112–229.

8 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, hier S. 211. Vgl. zum sinnlichen Denken bspw. auch die gleichnamige Studie zu Eisenstein von Elena Vogman: *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*. Zürich: diaphanes 2018.

9 Zu nennen wären beispielsweise darüber hinaus Noël Carroll: A Note on Film Metaphor. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 212–223; Trevor Whittock: *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1990; Jacques Gerstenkorn: *La Métaphore au Cinéma. Les Figures d'Analogie dans les Films de Fiction*. Paris: Méridiens Klincksieck 1995; Jean Mitry: Symbols and Metaphors [1987]. In: *Semiotics and the Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press 2000, S. 185–206; Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press 2000. Vgl. auch Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016, hier S. 66–71. Für weitere Literatur und Forschungsüberblicke vgl. Whittock: *Metaphor and Film*; Ansgar Thiele: Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I. Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film. In: *metaphorik.de* 10 (2006), S. 133–160; Mats Rohdin: Multimodal Metaphor in Classical Film Theory from the 1920s to the 1950s. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Charles J. Forceville und Eduardo Urios-Aparisi. Berlin: Mouton de Gruyter 2009, S. 403–428; Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, hier S. 35–42; Dorothea Horst: *Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-*

nomen, und *Beschäftigungen mit der Metapher gehen zumeist mit der „Frage nach dem Bedeutungsaufbau im Film“*[10] *einher*. Das filmwissenschaftliche Interesse an der Metapher korrespondiert mit Überlegungen, die im Verlauf des letzten Jahrhunderts auch jenseits der Auseinandersetzung mit audiovisuellen Bildern signifikant sind. Verstärkt geht es um Grundlegendes. Die Metapher wird nicht mehr primär als rhetorische Stilfigur adressiert, vielmehr verbindet sich jetzt mit ihr der Anspruch, etwas Grundsätzliches über die Organisation von Verstehensprozessen aussagen zu können.[11]

Etwa seit Beginn dieses Jahrhunderts hat nun das Interesse an der Metapher im Kontext des audiovisuellen Bildes noch einmal signifikant zugenommen. Das Interesse speist sich jetzt maßgeblich aus dem Paradigma der Konzeptuellen Metapherntheorie (KMT) des Kognitiven Linguisten George Lakoff und des Philosophen Mark Johnson (nachdem dieses seit den 1980er Jahren zunächst die Sprachmetaphernforschung maßgeblich beeinflusst hat). Die beiden erstgenannten Thesen – dass die Metapher nicht ausschließlich ein Sprachphänomen ist und sie hinsichtlich Bedeutungskonstitution und Verstehensprozessen Relevanz hat – haben damit für die Auseinandersetzung mit Metapher und Film weiterhin Bestand. Zugleich kommt jedoch eine dritte These zum Tragen. Es ist dies eine These, wie sie Lakoff und Johnson etwa mit ihrer zweiten gemeinsamen Monografie *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (1999) prominent konstatieren: *Metapher hat etwas mit Verkörperung zu tun.*

An eben dieser Stelle der Theoriediskussion zum Verhältnis von Metapher und Film setzt die vorliegende Arbeit ein. Denn zum einen ist Verkörperung für die Filmwissenschaft ein virulentes Thema, welches zudem etwa schon bei Eisenstein seine Verbindung mit der Metapher findet. So entwirft Eisensteins Montagetheorie ein Verständnis von Verkörperung, das diese in einer Synchronisierung von Zuschauer und filmischem Bewegungsbild sieht: In der Montage von Gegensätzen, so resümiert es Hermann Kappelhoff, „entsteht zwischen den unterschied-

---

Linguistic and Film-Analytical Perspective on Audiovisual Figurativity. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018, hier S. 75–97.

10 So resümiert es Thiele: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film, S. 134.

11 Zu einem ähnlichen, die Signifikanz der Metapher unterstreichenden Befund kommt etwa auch Seel mit Blick auf sprachphilosophische Bedeutungstheorien: Jede sprachphilosophische „Bedeutungstheorie [...], die auf sich hält, hat sich mittlerweile – meist am Beispiel der Metapher – auch eine Theorie der figürlichen Rede zugelegt“. (Martin Seel: Am Beispiel der Metapher. Zum Verhältnis von buchstäblicher und figürlicher Rede [1990]. In: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11–44, hier S. 11.)

lichen Dimensionen der Bewegung ein Kontinuum der dialektischen Transformation, mit der die Bewegung im Bild über die Bewegung des Bildes zur Bewegtheit des Publikums wird".[12] Zum anderen tritt mit der Konzeptuellen Metapherntheorie und den sich auf sie beziehenden Ansätzen das Begriffspaar ‚System – Gebrauch' in die Auseinandersetzung um Metapher und audiovisuelle Bilder ein – und auch dies berührt filmwissenschaftliche Diskussionen, wenn etwa in den 1960er Jahren von Christian Metz die These vom Film bzw. Kino als Sprechen ohne Sprache aufgeworfen wird.[13]

Teil I rekonstruiert daher zunächst die Perspektive, die in der Konzeptuellen Metapherntheorie ihren Ausgangspunkt hat, das heißt in einer Theorie zu einem metaphorisch strukturierten konzeptuellen System, das unserem Denken zugrundeliegt. Nach einer Skizze der Grundannahmen und -begriffe der KMT (Kapitel 2) werden dann Forschungspositionen vorgestellt, die das darin vorgebrachte Verständnis von der Metapher als *embodied cognition* gegenwärtig prominent für audiovisuelle Bilder machen und sich dazu dezidiert im theoretisch-begrifflichen Rahmen dieser Theorie bewegen. Etwa, wenn grundsätzlich danach gefragt wird, wie konzeptuelle Metaphern sich in audiovisuellen Medien manifestieren, oder wenn im Speziellen Primärmetaphern oder Image-Schemata adressiert werden (Kapitel 4). Dem geht eine Darlegung dessen voran, wie Metapher im audiovisuellen Kontext in diesem Forschungsfeld als eine kognitive Zuschaueraktivität entworfen ist (Kapitel 3). Metaphern erscheinen hier als Produkte und Automatismen, oder als Puzzle-Rätsel, die es zu lösen gilt.

Die in jenem ersten Teil der Studie sondierten Ansätze zeigen dabei folgendes Desiderat auf: Nicht zuletzt aufgrund einer Fokussierung auf eine planerische Perspektive von Filmemachern tritt die Medialität des Audiovisuellen, das in besonderer Weise Sinnlich-Bildliche von Filmen und deren körperliche Wahrnehmung in einem Sehen und Hören in den Hintergrund. Darüber hinaus nehmen – gerade weil die Konzeptuelle Metapherntheorie aufgrund ihrer System-Orientierung ein eher schematisches, statisches und stabiles Metaphernverständ-

---

12 Hermann Kappelhoff: Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hrsg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies. München: Wilhelm Fink 2008, S. 301–324, hier S. 312. Vgl. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen; Eisenstein: Die vierte Dimension im Film; Sergej M. Eisenstein/Sergej Tretyakov: Expressive Movement [1922]. In: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics – Actor Training in Revolutionary Russia*. Hrsg. v. Alma Law und Mel Gordon. London: McFarland 1996, S. 173–192. Vgl. darüber hinaus Hermann Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden. Eisensteins Konzept des Bewegungsbildes. In: *Synchronisierung der Künste*. Hrsg. v. Robin Curtis, Gertrud Koch und Marc Siegel. München: Wilhelm Fink 2013, S. 73–84.

13 Vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films* [1968]. München: Wilhelm Fink 1972.

nis hat – die sich maßgeblich auf die KMT stützenden Ansätze sowohl theoretisch wie auch analytisch Metaphern nicht als etwas Dynamisches, als Prozesse in den Blick. Dynamik jedoch ist ein Aspekt, dessen Berücksichtigung gerade bei der Betrachtung konkreter Kommunikationssituationen wichtig erscheint. Und beides – die mediale Ausdrucksform, das Sinnlich-Bildliche von Filmen und die körperliche Wahrnehmung dessen einerseits, sowie Dynamiken von Metaphern andererseits – tritt in den Vordergrund, wenn man audiovisuelle Bilder aus einer Gebrauchsperspektive betrachtet; wenn man das Schauen eines Films als eine maßgeblich vom audiovisuellen Bild gestaltete, und dadurch je spezifische Kommunikationssituation betrachtet. Und es ist als ein Zusammenhang zu begreifen, will man eine Idee davon bekommen, wie ‚Metapher' im Kontext audiovisueller Bilder als etwas verstanden werden kann, das etwas mit verkörpertem Denken zu tun hat – mit einer vom Film modellierten Zuschaueraktivität, bei der vor allem aufgrund wahrnehmbarer Bewegungsmuster Prozesse des Fühlens und der Konstitution von Bedeutung zusammenspielen.

Teil II nimmt daher einen grundlegenden Perspektivwechsel von ‚System' zu ‚Gebrauch' vor. Dies eröffnet die Möglichkeit, audiovisuelle Bilder als konkrete kommunikative Kontexte in den Blick zu nehmen und von diesen ausgehend nicht nach der Instanziierung, sondern der Konstitution von Metaphern zu fragen; es macht es möglich, audiovisuelle Bilder nicht als Referenz auf ein verkörpertes Erleben, sondern als Entfaltung einer Wahrnehmungserfahrung zu begreifen und von dort aus nach einem verkörperten Denken zu fragen.

Für die Darlegung eines in einer Gebrauchsperspektive verankerten Metaphernverständnisses wird zunächst die sprach- und gestenwissenschaftliche Grundlage erörtert, auf die ich mich stütze (Kapitel 7). Hierbei kommen Forschungsperspektiven zum Tragen, die Metaphern in alltäglichen Gesprächssituationen untersuchen, wie sie zwei oder mehrere Interaktionspartner hervorbringen. Das Gespräch als eine kommunikative Interaktion ist filmwissenschaftlich inspirierend, insofern es Zeitlichkeit und Multimodalität (in einem weitgefassten Verständnis) mit dem filmischen Medium teilt. Wie in der Gesprächsforschung durch eine Betrachtung der konkreten Artikulationen – des Sprechens und des Gestikulierens – Metaphern als eine Aktivität, als ein dynamisches, sich in der Artikulation herstellendes Phänomen und als eine Konstitution von Bedeutung beschrieben wird, ist daher wegweisend für ein Verständnis der Zuschaueraktivität des filmischen Metaphorisierens. Geht es doch auch diesen Sprachgebrauchsforschungen darum, Diskursereignisse in den Blick zu nehmen und von diesen ausgehend nicht nach der Instanziierung, sondern der Konstitution von Metaphern zu fragen. Insbesondere auch die Auseinandersetzung mit der Geste, die im Zusammenspiel mit der Sprache metaphorische Wahrnehmungsszenarien entfaltet, ist für das filmische Metaphernverständnis relevant. Denn mit der Geste kommen für die

Alltagskommunikation eine sinnliche Darstellungsdimension und zugleich eine Expressivität in den Blick, die auch für das audiovisuelle Bild zentral sind. Und die Geste ist in der Tat ein zentrales Phänomen, zu der die vorliegende Studie in ihren theoretischen Überlegungen immer wieder zurückkehrt, wird in der gestischen Dimension audiovisueller Bilder doch das zentrale Moment verkörperter Wahrnehmung gesehen.

Um eben dies darzulegen, folgen medien- und ausdruckstheoretische Ausführungen, bei denen nur vordergründig nicht von ‚Metapher' die Rede sein wird (Kapitel 8). Es geht darum, die sich ereignenden Wahrnehmungsprozesse zu erörtern, von denen angenommen wird, dass sie grundlegend für filmisches Metaphorisieren im Sinne eines *metaphoric meaning-making* sind. Die These, dass es bei audiovisuellen Bildern immer schon um Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung geht und eben darin das Movens für Bedeutung und Verstehen liegt, durchzieht all diese medien- und ausdruckstheoretischen Überlegungen. Eben das macht sie wiederum metapherntheoretisch relevant – mit Blick auf die Annahme, dass ‚Metapher' etwas mit verkörpertem Denken zu tun hat. Zu Beginn wird das Medienverständnis skizziert, wie es die Medienphilosophie in Auseinandersetzung mit dem Konzept aisthetischer Performativität vorgeschlagen hat. Dieses Konzept, das zunächst einmal ganz allgemein kulturelle Praktiken als Wahrnehmungsgeschehen betrachtet, ist für die vorliegende Arbeit funktional, weil sich damit zugleich ein Gebrauchsbegriff verbindet, der aus einer Kritik an einer Systemperspektive auf Kommunikation und Bedeutung heraus formuliert ist. Und weil in diesem Zuge eine den Sinnen zugängliche Oberfläche nicht mehr als etwas Sekundäres, nicht mehr als Manifestationsfläche darunter liegender Strukturen verstanden wird. Mit dem neophänomenologischen Modell der *cinematic communication* lässt sich dann das, was zuvor noch allgemein beschrieben war, für den Akt des Filme-Sehens in Grundzügen spezifizieren. Den Gedanken filmischer Kommunikation fortführend, wird mit der an die moderne Ausdruckstheorie anschließenden Filmtheorie eine gestische Dimension audiovisueller Bilder sondiert werden, die ein affektives Erleben artikuliert und modelliert; ein Erleben, das sich in der Verschränkung von Film- und Zuschauerwahrnehmung realisiert und also immer schon reflexiv ist. Wie schon beim Begriff der Zuschaueraktivität fungiert auch hier das Interesse an der Metapher als theoretisches Regulativ für das, was mit ‚Gebrauch' in den Blick genommen wird. Es wird auf eine spezifische und zugleich sehr basale Dimension von Pragmatik und Medienumgang abgehoben, die, so die Überlegung, den Kern der Kommunikation audiovisueller Bilder berührt: Es geht um das Vermögen audiovisueller Bilder, zu phänomenalisieren, d. h. wahrnehmbar zu machen, und die Wahrnehmung solcher Bilder durch einen Zuschauer. Um das Modell filmischen Metaphorisierens in seinen theoretischen wie methodischen Grundlagen darzulegen, vollziehe ich

mit dem zweiten Teil auf diese Weise eine argumentative Bewegung vom Sprachgebrauch zum Filme-Sehen und transformiere in diesem Zuge das Verständnis von System und Gebrauch. Zur Illustration wird dort immer wieder zu Alfred Hitchcocks VERTIGO (USA 1958) zurückgekehrt werden. Und mit diesem klassischen Hollywoodfilm wird dann auch das Resümee zur Idee der Modellierung verkörperten Denkens durch filmisches Metaphorisieren gezogen, wie sie im Vorangegangenen aufgebaut wurde (Kapitel 9).

Teil III steht dann ganz im Zeichen von Analysen filmischen Metaphorisierens. Betrachtet werden mit Tom Tykwers DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (2000) ein zeitgenössischer deutscher Spielfilm (Kapitel 10), ein Beitrag zur Bankenkrise aus dem Politmagazin REPORT MAINZ aus dem Jahr 2008 (Kapitel 11) sowie ein Hornbach-Werbespot von 2007 (Kapitel 12). Anliegen jenes dritten Teils der Studie ist es zum einen, die vorherigen theoretischen Ausführungen weiter analytisch zu fundieren und plastisch werden zu lassen. Zum anderen geht es auch darum, deutlich zu machen, dass die Idee filmischen Metaphorisierens zwar maßgeblich in filmwissenschaftlicher Theoriebildung gründet – dass aber ein solcher Zugang zu Semioseprozessen, die über eine ästhetische Organisation von Wahrnehmung modelliert sind, auch über den Spielfilm hinaus medienwissenschaftlich relevant und tragfähig ist.

Exemplarisch und qualitativ-deskriptiv wird daher rekonstruiert werden, wie in der audiovisuellen Medienkommunikation Prozesse emergieren und sich vollziehen, in denen ein Verstehen von etwas dadurch evoziert wird, dass es durch etwas anderes erfahren wird – kurz: wie Akte des Metaphorisierens sich ausprägen, wie sie vom audiovisuellen Bild modelliert werden. Dabei wird auch in den Blick kommen, dass sich Metaphorisieren selbst noch als eine Figuration fassen lässt. Was ich damit im Sinn habe, lässt sich auch am einleitend betrachteten Werbespot zeigen: Die Art und Weise, mit der dort Prozesse des Wahrnehmens, Fühlens und Verstehens organisiert sind, lässt sich als ein *Ausbreiten* (die audiovisuell evozierte Erfahrungsqualität einer Stabilität in Bewegung) beschreiben, dem ein *verdichtendes Zuspitzen* (die verbale Benennung dieser Erfahrung) und *Wenden* (das Beziehen der Erfahrungsqualität, mit der zuvor ein Huhn perzeptiv gefasst wurde, auf die Automobilmarke Mercedes-Benz) folgt. Bei den filmischen Metaphern, die somit zu beschreiben sind, geht es dementsprechend dann gerade nicht um Instanziierungen oder Manifestationen konzeptueller Metaphern im filmischen Medium, sondern um Emergenzen, Elaborierungen, um Dynamiken von Metaphern, die im Gebrauch sich herausbilden, sich zeigen, in Erscheinung treten.

Teil I: **Ein Verfügen über Metaphern? Die Idee eines konzeptuell-metaphorischen Systems im Kontext audiovisueller Bilder**

2 Grundlagen: Die „Vereinheitlichung von Denken, Wahrnehmen und Fühlen“[1] im Sinne der Konzeptuellen Metapherntheorie (Lakoff, Johnson, Grady)

„*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*“[2] Gleich auf den ersten Seiten von *Metaphors We Live By*, der Initialschrift der Konzeptuellen Metapherntheorie (KMT), definieren George Lakoff und Mark Johnson mit diesen kanonisch gewordenen Worten ihr Verständnis von ‚Metapher‘. Darin aufgehoben ist eine spezifische Auffassung vom Denken als etwas Verkörpertem und Erfahrungsbasiertem, mit der jenes Theoriemodell sein Anliegen verfolgt, eine dichotome Auffassung von Körper und Geist zu überwinden.[3] In welcher Weise hierfür die Metapher als ein Zugang zu Kognition entworfen wird, und wie dabei Wahrnehmung, Erfahrung und Körperlichkeit adressiert werden, sei im Folgenden nachvollzogen, um sich auf dieser Grundlage im Anschluss den sich darauf beziehenden Positionen zur Metapher im Kontext audiovisueller Bilder zuzuwenden. Im Zentrum stehen die Begriffe ‚Konzeptuelle Metapher‘, ‚Image-Schema‘ und ‚Primärmetapher‘, wie sie von Lakoff, Johnson und Joseph E. Grady in den 1980er und 1990er Jahren entworfen wurden.

---

1 So resümiert Fahlenbrach die Idee der Konzeptuellen Metapherntheorie. Vgl. Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 75–89, insbesondere 88.

2 George Lakoff/Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 1980, hier S. 5, Herv. i. O.

3 Vgl. etwa ebd., S. 185–228; Mark Johnson: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press 1987. René Descartes wird dabei immer wieder als paradigmatischer Verfechter einer dichotomen Körper-Geist-Konzeption angeführt. Vgl. z. B. auch Tim Rohrer: Embodiment and Experientialism. In: *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Dirk Geeraerts und Hubert Cuyckens. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 25–47; Raymond W. Jr. Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, hier S. 3 f. Für eine Relativierung dieser kanonisch gewordenen Sichtweise auf Descartes vgl. Sybille Krämer: *Körperlichkeit des Denkens: Erkennen als Begehen eines Weges. Wider das Vorurteil der Körperlosigkeit des Denkens als angebliches „Erbe der Philosophie“*. Philosophie- und Performance-Festival *Philosophy On Stage #3*. Wien, 25.11.2011 (https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=4389, zuletzt eingesehen: 21.09.2018) Krämer legt darin dar, inwiefern die Geschichte der Philosophie „durchwoben [ist] mit Ansätzen, das Denken als einen körperlichen oder in Analogie zu körperlichen Bewegungen zu verstehenden Vorgang aufzufassen“ – und somit „das übliche Bild einer kategorischen Trennung von Körper und Geist“ nicht als „‚Erbe der Philosophie'“ gelten kann, wie es im Abstract zum Vortrag heißt (http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=4389).

https://doi.org/10.1515/9783110614619-002

Die zentrale theoretische Annahme der KMT ist, dass menschlichem Denken (und auch Handeln) ein konzeptuelles System zugrunde liegt, das maßgeblich metaphorisch strukturiert ist. Ohne sich dessen bewusst zu sein, so die These, denken Menschen grundsätzlich in Metaphern – unser Leben ist ein ‚Leben durch Metaphern'.[4] Mit ‚Metapher' wird von Lakoff und Johnson also nicht eine kreativ-poetische oder rhetorische Figur angesprochen, sondern ein kognitives Phänomen.[5] Damit geht einher, dass die Metapher nicht mehr als Ausnahmeerscheinung, Abweichung oder Regelverletzung erachtet, sondern vielmehr zum Regelfall erklärt wird.

Die konstatierte Allgegenwart der Metapher leiten Lakoff und Johnson von der Sprache ab: Es sind insbesondere fest in unserer Alltagssprache verankerte, metaphorische Redeweisen, die für sie in beispielhafter Weise Aufschlüsse über die „(nicht direkt erfassbare) mentale Organisation" liefern, da sie „unseren konzeptuellen Zugang zur Wirklichkeit" spiegeln.[6]

> Expressions like *wasting time*, *attacking positions*, *going our separate ways*, etc., are reflections of systematic metaphorical concepts that structure our actions and thoughts. They are ‚alive' in the most fundamental sense: they are metaphors we live by. The fact that they are conventionally fixed within the lexicon of English makes them no less alive.[7]

Die Konventionalisierung, wofür ein Wörterbucheintrag ein klassischer Index ist, markiert also gerade nicht einen theoretisch irrelevanten Phänomenbereich. Damit vollzieht die KMT eine signifikante Wendung. Denn konventionalisierte Metaphern sind von linguistischen Metapherntheorien traditionellerweise als ‚tot' klassifiziert worden, und ihnen wird dementsprechend der Metaphern-Status gar nicht mehr zugesprochen. Nur neue Metaphern, wie sie sich zahlreich in der Poesie finden (beispielsweise, wenn Joachim Ringelnatz in einem seiner Gedichte

---

4 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*; George Lakoff/Mark Johnson: The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System. In: *Cognitive Science* 4 (1980), S. 195–208.

5 Die Konzeptuelle Metapherntheorie ist im größeren Kontext einer kognitiven Metaphernforschung zu verorten, die sich spätestens seit dem 17. Jahrhundert aufzeigen lässt, aber selbst schon bei Aristoteles anklingt. Vgl. Ulrike Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung. Eine Betrachtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr 2012, hier S. 175–241. Vgl. auch Raymond W. Gibbs, Jr.: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York: Cambridge University Press 1994.

6 Artemis Alexiadou: Kognitive Linguistik. In: *Handbuch Kognitionswissenschaft*. Hrsg. v. Achim Stephan und Sven Walter. Stuttgart: Metzler 2013, S. 63–66, hier S. 64.

7 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 55, Herv. i. O.

einen „männlichen Briefmark" erfindet, der sich unglücklich verliebt),[8] können in einer solchen linguistischen Perspektive ‚lebendig' sein und eine metaphorische Kraft haben. Konventionalisierte Sprachmetaphern und etablierte Redewendungen hingegen charakterisieren sich durch das Gegenteil: durch einen Verlust von Metaphorizität – sie sind deshalb ‚tote' Metaphern.[9] Für die kognitiv-linguistische KMT nun sind hingegen jene alltäglichen, ‚in eine Sprachgemeinschaft eingebürgerten' Metaphern maßgeblich relevant. Durch eine Verschiebung des theoretischen Rahmens erscheinen damit die vormals für tot erklärten Metaphern nun gerade als die lebendigen. Denn die KMT interessiert sich für das ‚kollektive Unbewusste', für das durch Wiederholung zum System Gewordene, das gerade deshalb den Alltag strukturiert und in ihm präsent, lebendig ist.

So begreift die KMT sprachliche metaphorische Ausdrücke als in systematischer Weise immer an kognitive metaphorische Konzepte gebunden und von diesen strukturiert. Was damit gemeint ist, sei anhand der konzeptuellen Metapher LIEBE IST EINE REISE (LOVE IS A JOURNEY) erörtert (auf die auch im weiteren Verlauf dieses Kapitels immer wieder beispielgebend rekurriert wird). Die Existenz einer mit LIEBE IST EINE REISE zu beschreibenden Konzeptstruktur wird aufgrund von verschiedenen alltagssprachlich-metaphorischen Formulierungen konstatiert, die diese systemisch-konzeptuelle Metapher reflektieren würden. Ein solcher Ausdruck ist etwa die im obigen Zitat bereits aufgegriffene Formulierung ‚We'll just have to *go our seperate ways*'. Weitere Beispiele aus dem englischen Sprachraum wären:[10]

– Look *how far we've come*.
– We're *at a crossroads*.
– We can't *turn back now*.
– I don't think *this relationship is going anywhere*.
– *Where* are we?
– We're *stuck*.
– It's been a *long, bumpy road*.

---

8 „Ein männlicher Briefmark erlebte / Was Schönes, bevor er klebte. / Er war von einer Prinzessin beleckt. / Da war die Liebe in ihm erweckt. / Er wollte sie wiederküssen, / Da hat er verreisen müssen. / So liebte er sie vergebens. / Das ist die Tragik des Lebens!" (Joachim Ringelnatz: Ein männlicher Briefmark [1912]. In: *Gedichte I*. Berlin: Hensel 1984.)

9 Für eine zusammenfassende Darstellung, wie sich linguistische Metapherntheorien und KMT zur Unterscheidung zwischen ‚toten' und ‚lebendigen' Metaphern verhalten, vgl. Cornelia Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago: University of Chicago Press 2008, hier S. 178–188.

10 Vgl. Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 45 f., Herv. i. O.

– This relationship is a *dead-end-street.*
– We've gotten *off the track.*

Die konzeptuelle Metapher LIEBE IST EINE REISE, die solchen Formulierungen in der Perspektive der KMT zugrunde liegt, wird als eine kollektive, abstrakte Denkstruktur erachtet – eine Struktur, die als konzeptueller Rahmen fungiert, innerhalb dessen einzelne lexikalische Einheiten produziert und verstanden werden.[11] Konzeptuelle Metaphern werden maßgeblich als Entitäten aufgefasst, d. h. als „established structures with long-term status in the minds of speakers, which transcend particular linguistic instantiations".[12]

Doch nicht nur, weil die Metapher nun als ein Alltags- und kein Ausnahme-Phänomen gilt, wird grundlegend von lange vorherrschenden Metaphernverständnissen abgerückt. Klassische Metapherntheorien hatten noch ‚Ähnlichkeit' als ein signifikantes Metaphernkriterium ausgemacht: „The word ‚metaphor' was defined as a novel or poetic linguistic expression where one or more words for a concept are used outside of its normal conventional meaning to express a ‚similar' concept."[13] Anders die KMT: Ihr zufolge konstituiert sich die rahmende kollektive Denkstruktur, wie sie eine konzeptuelle Metapher darstellt, daraus, dass ein konzeptueller Quellbereich (*conceptual source domain*) und ein konzeptueller Zielbereich (*conceputal target domain*) durch einen „strukturellen Übertragungsprozess"[14] (*mapping*) verbunden sind: „[M]etaphors are mappings, that is, sets of conceptual correspondences."[15] Die konzeptuelle Metapher LIEBE IST EINE REISE sei etwa durch ein Set ontologischer[16] Korrespondenzen (im Sinne von Übereinstimmungen) zweier Konzept-Bereiche begründet, „that characterize epistemic correspondences by mapping knowledge about journeys onto knowledge about love":[17] Liebende korrespondieren mit Reisenden; eine Liebesbeziehung korrespondiert mit einem Reisegefährt, das unterwegs ist; Schwierigkeiten in der Liebe korrespondieren mit Hindernissen auf einer Reise; und die Ziele der Liebenden

11 Vgl. die Erläuterungen zur KMT in Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 63–70.
12 Joseph E. Grady: *Foundations of Meaning. Primary Metaphors and Primary Scenes*, Ph.D., University of California 1997, hier S. 13.
13 George Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor. In: *Metaphor and Thought*. 2. Edition. Hrsg. v. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University 1993, S. 202–251, hier S. 202.
14 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 34.
15 Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor, S. 207.
16 Damit wird sich von Propositions-Bedeutungstheorien abgesetzt. Vgl. z. B. Johnson: *The Body in the Mind*, S. 65–72.
17 Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor, S. 207.

korrespondieren mit dem Ziel einer Reise (vgl. auch Abb. 4).[18] Anders gesagt: Es ist diese auf konzeptueller System-Ebene zu verortende Übertragung, die es uns erlaubt, unser Wissen über eine Reise zu nutzen, wenn wir über Liebe nachdenken.[19] „[W]e understand one concept in terms of another. Specifically, we tend to structure the less concrete and inherently vaguer concepts (like those for the emotions) in terms of more concrete concepts, which are more clearly delineated in our experience."[20]

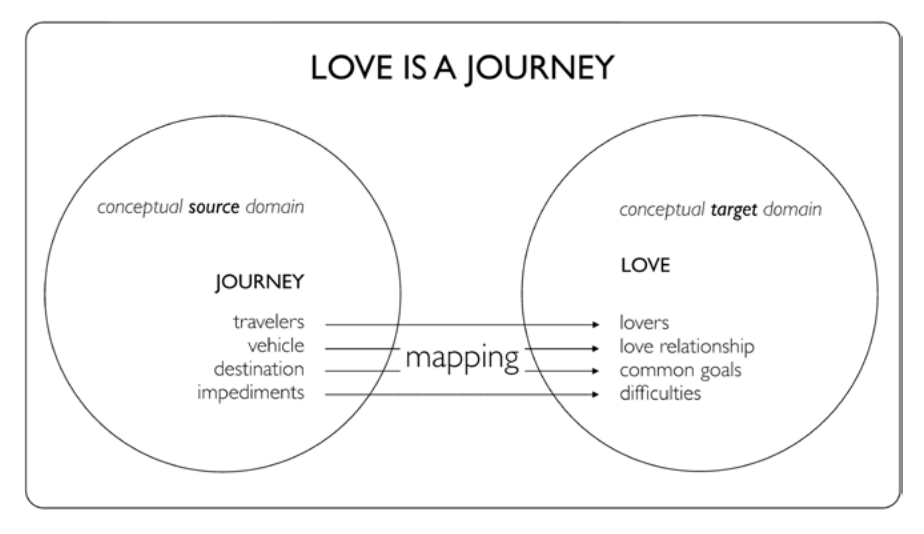


Abb. 4: George Lakoffs und Mark Johnsons konzeptuelle Metapher LOVE IS A JOURNEY und die darin implizierte Strukturübertragung zwischen konzeptuellem Quell- und Zielbereich.[21]

18 Deignan erläutert das KMT-Verständnis konzeptueller Bereiche wie folgt: „A domain is an area of meaning [...]. Domains consist of sets of linked entities, attributes, processes and relationships, which are apparently stored together in the mind. The elements comprising a domain are lexicalized, that is, expressed in language, through words and expressions. These sets of words and expressions resemble the sets termed ‚lexical sets' or ‚lexical fields' by linguists." (Alice Deignan: The Cognitive View of Metaphor. Conceptual Metaphor Theory. In: *Metaphor Analysis. Research in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Lynne Cameron und Graham Low. London: Equinox 2010, S. 44–56, hier S. 44.)

19 Vgl. Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor, S. 207.

20 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 112.

21 Darstellung nach Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 83. Vgl. Lakoff/ Johnson: *Metaphors We Live By*; Lakoff: The Contemporary Theory of Metaphor; George Lakoff: The Neural Theory of Metaphor. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Jr.. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 17–38.

In diesem Zusammenhang wird auch nochmal deutlich, wie stark der Erfahrungsbegriff der KMT in der Kognitionspsychologie verankert und dementsprechend vom Schema-Begriff geprägt ist:[22] Konzepte (seien sie nun abstrakter oder konkreter Art) werden als „*experiential gestalts*, which are ways of organizing experiences into *structured wholes*“[23] beschrieben, insofern sie auf einer multidimensionalen Struktur basieren, d. h. auf einem Schema, das sich aus verschiedenen Kategorien/ Slots zusammensetzt (maßgeblich Teilnehmer, Teile, Phasen und ihre sequenzielle Abfolge in der Zeit) – und etwas als etwas anderes zu verstehen, setzt dementsprechend voraus, diese Strukturdimensionen miteinander zu verbinden.[24]

Systemisch-metaphorische Strukturen liefern für die KMT eine Antwort auf die Frage, wie es uns möglich ist, mit abstrakten Konzepten zu denken. Eben weil unser Konzeptsystem wesentlich metaphorisch strukturiert ist, existieren solche Konzepte darin nicht als partikulare, für sich stehende Momente. Vielmehr „verschmelzen“ jeweils Konzeptbereiche, die als abstrakt und erfahrungsfern qualifiziert werden, mit Konzeptbereichen, die als konkret und erfahrungsreich gelten, „zu einem einzigen metaphorischen Konzept“.[25]

Bereits im Zuge der Auseinandersetzung mit den „experiential gestalts“, mit denen Lakoff und Johnson Konzeptstrukturen fassen, äußern sie eine These, inwiefern Metaphern wie LIEBE IST EINE REISE in einem basalen Sinne in Erfahrung gründen. Die Erfahrungsbasiertheit gründet demnach maßgeblich in den Dimensionen (d. h. den Schema-Slots), über die die Konzeptstrukturen, die das Verschmelzen zweier konzeptueller Bereiche allererst gewährleisten, zu beschreiben sind: „Their dimensions […] are defined in terms of directly emergent concepts. That is, the various dimensions (participants, parts, stages, etc.) are categories that emerge naturally from our experience.“[26] Dennoch beschreibt LIEBE IST EINE REISE eine das Denken organisierende metaphorische Struktur immer noch auf einer sehr komplexen Ebene, und inwiefern abstrakte Konzepte wie Liebe oder Moral letztlich auf Strukturen des konzeptuellen Systems gründen,

---

22 In kognitionspsychologischer Perspektive sind Metaphern, wie sie im Kontext der KMT verstanden werden, „nichts anderes als Schemata“: „Der kognitionspsychologische Schema-Begriff und der kognitiv-linguistische Metaphernbegriff weisen als Schemata dieselben strukturellen Merkmale auf. In beiden Fällen gibt es Generalisierungshierarchien, die für Schlussfolgerungen und das Lösen von Problemen entscheidend sind, und beide wirken sich selektiv auf die Informationsverarbeitung und Aufmerksamkeitslenkung aus.“ (Karin S. Moser: *Metaphern des Selbst. Wie Sprache, Umwelt und Selbstkognition zusammenhängen*. Lengerich/Berlin [u. a.]: Pabst 2000, hier S. 55.)

23 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 81, Herv. i. O.

24 Siehe ebd., S. xi, 77–82.

25 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 34.

26 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 81, vgl. auch S. 82.

die unmittelbar aus körperlicher Erfahrung hervorgegangen sind, scheint auf einer solchen Ebene noch nicht erschöpfend greifbar. Hier kommen nun die Begriffe ‚Image-Schema' und ‚Primärmetapher' zum Tragen. Vor allem mit ersterem wird (maßgeblich von Johnson und Lakoff) ein Konzept in das Theoriemodell eingeführt, das seitdem die Diskussion um das verkörperte Denken maßgeblich bestimmt;[27] ja, Image-Schemata gelten in der Kognitiven Linguistik als „the essential glue that binds embodied experience, thought, and language",[28] zielt das Konzept doch auf eine Erklärung dessen, wie Denken grundsätzlich in körperlich-erfahrungsbasierten, sensomotorischen Mustern verankert ist; wie wir auch im Denken von höchst Abstraktem immer wieder auf solche Strukturmuster körperlicher Erfahrungen zurückgreifen.

> The principal philosophical reason why image schemas are important is that they make it possible for us to use the structure of sensory and motor operations to understand abstract concepts and to draw inferences about them. The central idea is that image schemas, which arise recurrently in our perception and bodily movement, have their own logic, which can be applied to abstract conceptual domains. Image-schematic logic then serves as the basis for inferences about abstract entities and operations.[29]

Und vom Bildhaften dieser Schemata spricht die KMT dabei in dem Sinne, als dass darin die „topological structure of the perceptual whole" aufgehoben ist.[30]

---

27 Johnson: *The Body in the Mind*; George Lakoff: *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press 1987. Als wesentliche Bezugspunkte für die Begriffsschöpfung ‚image schema' werden das Denken Immanuel Kants, Maurice Merleau-Pontys, William James' und John Deweys benannt (vgl. Mark Johnson: The Philosophical Significance of Image Schemas. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Beate Hampe. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 15–33, hier S. 15).

28 Vgl. Raymond W. Gibbs, Jr.: The Psychological Status of Image Schemas. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Beate Hampe. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 113–135, hier S. 113. Zur Begriffserläuterung vgl. auch Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*, S. 90–96. Das Konzept des Image-Schemas ist in der Kognitiven Linguistik allerdings keineswegs eindeutig bestimmt, finden sich doch in der Forschung unterschiedliche Positionen hierzu. Für eine Zusammenführung zentraler Positionen vgl. Beate Hampe (Hrsg.): *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Cognitive Linguistics Research. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005. Dass die Diskussion um die Definition des Begriffs weiterhin virulent ist, zeigen z. B. auch Jean Matter Mandler/Cristóbal Pagán Cánovas: On Defining Image Schemas. In: *Language and Cognition* 6 (2014), S. 510–532, doi: 10.1017/langcog.2014.14. Für die vorliegende Arbeit wird maßgeblich Johnsons Auffassung dargelegt.

29 Johnson: The Philosophical Significance of Image Schemas, S. 24.

30 Mark Johnson: *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press 2007, hier S. 144.

Als Teil des konzeptuellen Systems sind Image-Schemata Destillate von räumlich-zeitlichen Wahrnehmungserfahrungen,[31] insofern mit ihnen „allgemeine Grundmuster der perzeptuellen und motorischen Interaktion des Menschen mit seiner Umwelt“[32] beschrieben sind – „directly embodied (basic) but highly schematic representations of spatial and force-dynamic relations“;[33] „*directly meaningful* (‚experiential‘/‚embodied‘), *preconceptual* structures, which arise from, or are grounded in, human recurrent bodily movements through space, perceptual interactions, and ways of manipulating objects“.[34] Image-Schemata (Johnson verwendet als Synonym hierfür auch *embodied schema*) gelten damit als die basalen körperbasierten Komponenten innerhalb des metaphorisch organisierten konzeptuellen Systems.

Ein Beispiel für ein solches skeletthaftes Strukturmuster körperlicher Erfahrung ist das Image-Schema WEG (PATH) (Johnson) bzw. START-WEG-ZIEL (SOURCE-PATH-GOAL) (Lakoff). Das Erfahrungsextrakt wird mittels einer Bestimmung von Strukturelementen beschrieben: Jedwede Bewegung hat einen Startpunkt A, an dem sie beginnt (SOURCE), einen Zielpunkt B (GOAL bzw. DESTINATION), an dem sie endet, und dazwischen eine Sequenz aufeinanderfolgender Punkte (PATH), die durchlaufen werden muss. Als weiteres Strukturelement dieses Image-Schemas kommt noch der Aspekt DIRECTION hinzu, insofern eine Bewegung sich dadurch auszeichnet, dass sie immer auf ihren Zielpunkt ausgerichtet ist.[35] (Abb. 5) Das Image-Schema START-WEG-ZIEL kommt nun beispielsweise im kognitiven Erschließen von LIEBE zum Tragen: Jenes skeletthafte Grundgerüst zahlreicher räumlich-zeitlicher Wahrnehmungserfahrungen gilt als ein elementarer Baustein von LIEBE IST EINE REISE, die dementsprechend als eine komplexe konzeptuelle Metapher gefasst wird.

---

31 Todd Oakley: Image Schemas [2007]. In: *Handbook of Cognitive Linguistics*. Paperback. Hrsg. v. Dirk Geeraerts und Hubert Cuyckens. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 214–235, hier S. 215.

32 Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung*, S. 35.

33 Beate Hampe: When Down is Not Bad, and Up Not Good Enough. A Usage-Based Assessment of the Plus-Minus Parameter in Image-Schema Theory. In: *Cognitive Linguistics* 16 (2005), S. 81–112, hier S. 82.

34 Beate Hampe: Image Schemas in Cognitive Linguistics. Introduction. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Beate Hampe. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 1–12, hier S. 1, Herv. i. O.

35 Vgl. Lakoff: *Women, Fire, and Dangerous Things*, S. 275.



Abb. 5: Visualisierung des Image-Schemas START-WEG-ZIEL nach Mark Johnson.[36]

Die Grundlage solch basaler Strukturmuster (vgl. Abb. 6 für weitere Beispiele) sind sich wiederholende körperliche Alltagserfahrungen, die sich als gestalthafte Schemata einprägen und „unseren physischen Einzelerfahrungen, Sinneswahrnehmungen und motorischen Abläufen Kohärenz verleihen“.[37] Damit sind solche Image-Schemata in einem basalen, ganz alltäglichen Sinne immer schon bedeutungsvoll. Im Zuge von äußerst komplexen Interaktionen mit seiner Umwelt erlebt und greift ein Mensch zurück auf solche Strukturmuster und erlebt dadurch seine Welt nicht als partikulares Sinnesdatum, sondern als zusammenhängend.[38]

> [...] in order for us to have meaningful, connected experiences that we can comprehend and reason about, there must be pattern and order to our actions, perceptions, and conceptions. *A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities*. These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions.[39]

Und diese Schemata gehen nicht nur aus unserer Alltagserfahrung hervor, es wird davon ausgegangen, dass dieses System von Strukturen in der alltäglichen Mensch-Umwelt-Interaktion wirksam ist: „schematic structures [...] [are] constantly operating“.[40]

36 Johnson: *The Body in the Mind*, S. 28.
37 Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung*, S. 35.
38 Vgl. Johnson: *The Body in the Mind*, S. 31.
39 Ebd., S. 29, Herv. i. O.
40 Ebd., S. 23.

BEHÄLTER CONTAINER	GLEICHGEWICHT BALANCE	DRUCK COMPULSION
BLOCKADE BLOCKAGE	GEGENKRAFT COUNTERFORCE	AUFHEBUNG EINES HEMMNISSES RESTRAINT REMOVAL
ERMÖGLICHUNG ENABLEMENT	ANZIEHUNG ATTRACTION	MASSE – EINZELZÄHLUNG MASS – COUNT
WEG PATH	VERBINDUNG LINK	ZENTRUM – PERIPHERIE CENTER – PERIPHERY
KREIS CYCLE	NAH – FERN NEAR – FAR	AUSMASS SCALE
TEIL – GANZES PART – WHOLE	VERSCHMELZEN MERGING	TEILEN SPLITTING
LEER – VOLL FULL – EMPTY	MATCHING ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT	ÜBERLAGERUNG SUPERIMPOSITION
WIEDERHOLUNG ITERATION	KONTAKT CONTACT	PROZESS PROCESS
OBERFLÄCHE SURFACE	OBJEKT OBJECT	SAMMLUNG COLLECTION

Abb. 6: Zentrale Image-Schemata, nach Mark Johnson.[41]

Image-Schemata werden als eine definite Struktur, ein festgelegtes, bestimmtes Muster bestimmt[42] – und trotzdem wird diese Struktur eines konzeptuellen Systems als etwas Dynamisches und nicht als etwas Fixiertes oder Statisches charakterisiert. Dies erklärt Johnson in zweifacher Hinsicht mit dem Verhältnis, das zwischen Image-Schema und Erfahrung besteht. Das erste Argument für ein dynamisches Verständnis von Image-Schemata findet sich in der These, dass sie als Strukturen einer ganz grundlegenden *Aktivität* aufzufassen sind:[43] Image-Schemata „are primary means by which we construct or constitute order".[44] Sie organisieren unsere Erfahrung, insofern sie die – immer wiederkehrenden, kohärenzstiftenden und in diesem Sinne gestalthaften – Strukturmuster der Erfahrung sind, wie sie aus unseren „perceptual interactions and motor programs" hervor-

41 Ebd., S. 126, Übersetzung: CS.
42 Ebd., S. 29 f.
43 Ebd., S. 30.
44 Ebd.

geht.[45] Das zweite Argument, mit dem Image-Schemata als dynamisch bestimmt werden, adressiert einen anderen Aspekt ihres Verhältnisses zu Erfahrung: Dynamisch ist ein Image-Schema auch deshalb, weil es eine *flexible Struktur* ist. Denn es sind verschiedenste Erfahrungen bzw. Situationen, die eine Strukturgleichheit aufweisen können – und eben dies setzt eine gewisse Flexibilität des Image-Schemas voraus.

> Unlike templates, schemata are flexible in that they can take on any number of specific instantiations in varying contexts. It is somewhat misleading to say that an image schema gets ‚filled in' by concrete perceptual details; rather, it must be relatively malleable, so that it can be modified to fit many similar, but different situations that manifest a recurring underlying structure.[46]

Und auch wenn es im ersten Moment paradox klingt: Gerade die Auffassung von Image-Schemata als etwas Situationsflexiblem ermöglicht für die KMT die Annahme, dass der Mensch mit ihnen über eine basale konzeptuelle Bedeutungsstruktur verfügt, die im Wesentlichen etwas Festgelegtes ist.[47]

Wenn die Aktivität der Ordnungsstiftung und die Situations-Flexibilität also das *Dynamische* von Image-Schemata markieren, rührt der Aspekt des *Kinästhetischen*, mit dem Image-Schema darüber hinaus charakterisiert werden, dann nochmal in einer anderen Weise daran, dass Image-Schemata etwas mit Bewegung und Wahrnehmung zu tun haben. So heißt es bei Johnson: „[...] what I am calling ‚image schemata' have a certain kinesthetic character – they are not tied to any single perceptual modality, though our visual schemata seem to predominate".[48] Und Lakoff präzisiert, was die KMT mit dem Kinästhetischen meint: das Kinästhetische wird als etwas definiert, das ein von bestimmten Sinnesmodalitäten unabhängiges Bewusstsein von verschiedenen Aspekten eines *Funktionierens im Raum* umfasst (Orientierung, Bewegung, Balance, Gestaltbeurteilung usw.).[49]

---

45 Ebd., S. xiv.

46 Ebd., S. 30.

47 So heißt es etwa (ebd., S. 2, Herv. i. O.): „[...] an *image schema* [...] is a dynamic pattern that functions somewhat like the abstract structure of an image, and thereby connects up a vast range of different experiences that manifest this same recurring structure." Und weiter (ebd., S. 30): „Insofar as meanings involve schematic structures, they are relatively fluid patterns that get altered in various contexts. They are not eternally fixed objects, as Objectivism suggests, but they gain a certain stability by becoming conventionally located in our network of meaning. So there is a large part of our meaning structure that can be treated as ‚fixed' most of the time."

48 Ebd., S. 25. Vgl. auch Lakoff: *Women, Fire, and Dangerous Things*, S. 271–278, 445 f.

49 Lakoff: *Women, Fire, and Dangerous Things*, S. 445 f.

Image-Schemata spielen auch für die Primärmetaphern eine Rolle, wie sie maßgeblich von Joseph E. Grady in das Theoriemodell der KMT eingeführt wurden.[50] Die Überlegung ist, dass viele der basalen Erfahrungen („physical sensations, perceptions“), wie sie von Image-Schemata adressiert werden, in ihren alltäglichen Erfahrungskontexten (sogenannten „Primärszenen“) immer wieder in engen Beziehungen mit Bewertungen, mit „kognitiven Antworten“ stehen, wie es bei Grady heißt:

> [*P*]*rimary scenes* are minimal (temporally-delimited) episodes of subjective experience, characterized by tight correlations between physical circumstance and cognitive response. They are universal elements of human experience, defined by basic cognitive mechanisms and abilities, which relate in some salient sense to goal-oriented interaction with the world.[51]

Einfache Erfahrungen werden somit im Kontext zielorientierter, bedürfnisbefriedigender Handlungen und Interaktionen des Menschen mit seiner Umwelt betrachtet. Ein Beispiel für eine Primärmetapher, wie sie als Muster aus dem Erfahrungskontext von Primärszenen hervorgeht, ist EIN VORHABEN VERWIRKLICHEN IST AN EINEM ZIEL ANKOMMEN (ACHIEVING A PURPOSE IS ARRIVING AT A DESTINATION). Die Alltagserfahrung, die diese Primärmetapher ursprünglich motiviert, ist, dass das Bewegen zu einem Ort (erfasst über das Image-Schema START-WEG-ZIEL) in enger Beziehung mit dem Realisieren einer Absicht erlebt wird.[52] Verbale Äußerungen wie ‚I don’t think this relation is going anywhere‘, die als Instanziierungen der komplexen Metapher LIEBE IST EINE REISE gelten, werden zugleich auch als automatische Aktivierungen und Instanziierungen der konzeptuellen Primärmetapher ACHIEVING A PURPOSE IS ARRIVING AT A DESTINATION betrachtet.[53] Konzeptuelle Primärmetaphern[54] gelten somit als Bausteine von komplexen konzeptuellen Metaphern und als erhellend hinsichtlich

---

50 Zum Verhältnis von Primärmetaphern und Image-Schemata vgl. Grady: *Foundations of Meaning*, S. 179–189. (Für eine grafische Übersicht zu den Formen konzeptueller Metaphern und ihre Beziehungen untereinander vgl. auch im Anhang Abb. 48.) Vgl. auch Joseph E. Grady/Sarah Taub/Pamela Morgan: Primitive and Compound Metaphors. In: *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Hrsg. v. Adele E. Goldberg. Standford: Center for the Study of Language and Information 1996, S. 177–187. Bei Lakoff und Johnson ist Gradys Modell ein Teil ihrer „Integrated theory of primary metaphors“, vgl. George Lakoff/Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books 1999, hier S. 45–59.

51 Grady: *Foundations of Meaning*, S. 24, Herv. i. O.

52 Ebd., S. 286.

53 Vgl. Lakoff/Johnson: *Philosophy in the Flesh*, S. 50–54, 60–73.

54 Zu den Primärmetaphern zählen auch solche konzeptuellen Metaphern, die in der Literatur als ‚ontologische Metaphern‘ und ‚Orientierungsmetaphern‘ geführt werden.

der Frage, durch welche körperliche Erfahrung die Strukturübertragungen, die konzeptuelle Metaphern darstellen, motiviert sind.[55]

Das Wesen der Metapher liege darin, so die zu Beginn zitierte Definition von Lakoff und Johnson, dass etwas in Form von etwas anderem verstanden und erfahren werde – „*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*“[56] Die KMT entwirft die verkörperte Existenz des Menschen, seine Wahrnehmung und Erkenntnisfähigkeit als etwas genuin Zusammenhängendes, die kognitiven Fähigkeiten des Menschen leiten sich gewissermaßen aus seinen perzeptiven und sensomotorischen Fähigkeiten und Erfahrungen ab.[57] Denken, so ließe sich vielleicht auch sagen, ist insofern immer schon erfahrungsgesättigt. Im Kontext der Konzeptuellen Metapherntheorie entfaltet ein solches Metaphernverständnis seine Wirksamkeit vor allem auf Ebene eines konzeptuellen Systems. Hervorgehoben wird dadurch eine systemische Schemata-Ebene und weniger eine spezifizierte Gebrauchsebene.

55 Grady: *Foundations of Meaning*, S. 37–74.

56 Lakoff/Johnson: *Metaphors We Live By*, S. 5, Herv. i. O.

57 Vgl. Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink 2011, hier S. 100 f.

3 Erster Anschluss: Metapher als Puzzle-Rätsel (Forceville)

Das Theoriemodell der Konzeptuellen Metapherntheorie ist erstmalig bei Charles J. Forceville als dezidierte Hintergrundfolie für Ausführungen zur Metapher im Kontext audiovisueller Bilder markiert.[1] Beschäftigt sich Forceville mit der Metapher zunächst mit Blick auf das Format der Werbeanzeige im Printbereich,[2] wendet er sich in der Folge zuvorderst dem Werbespot,[3] später dann auch dem Animations-[4] und Spielfilm[5] zu. Insbesondere die These der KMT, dass die Metapher ihrem Wesen nach kein genuin sprachliches, sondern ein kognitives Phänomen sei, ist leitend für die Untersuchung von Medien, die nicht ausschließlich oder nicht primär mit Worten, sondern maßgeblich mit Bildern arbeiten.

Anders als dies beim Folgekapitel (4 Metapher als Produkt und Automatismus) der Fall sein wird, begründet sich für die vorliegende Arbeit die Relevanz einer Erläuterung der Forceville'schen Metaphernauffassung jedoch nicht damit, dass eine Auseinandersetzung mit der zuvor skizzierten Verkörperungsthese der

---

1 Bereits bei Whittock wird die KMT kurz gestreift, sie ist jedoch nicht maßgebliche Fluchtlinie. Vgl. Whittock: *Metaphor and Film*, S. 113–118.

2 Charles J. Forceville: *Pictorial Metaphor in Advertising*. London/NewYork: Routledge 1996.

3 Charles J. Forceville: Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots. In: *Zeitschrift für Semiotik* 25.1–2 (2003), S. 39–60; Charles J. Forceville: Lecture 4. Pictorial and Multimodal Metaphors in Commercials. In: *Online Cybercourse on Pictorial and Multimodal Metaphor* 2006 (http://semioticon.com/sio/files/forceville-metaphor/cforceville4.pdf, zuletzt eingesehen: 22.04.2017); Charles J. Forceville: Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials. In: *Public Journal of Semiotics* 1.1 (2007), S. 15–34; Charles J. Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials. In: *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric*. Hrsg. v. E.F. McQuarrie und B.J. Phillips. Armonk: M. E. Sharpe 2008, S. 178–204.

4 Charles J. Forceville/Marloes Jeulink: The Flesh and Blood of Embodied Understanding. The Source-Path-Goal Schema in Animation Film. In: *Pragmatics & Cognition* 19.1 (2011), S. 37–60, doi: 10.1075/pc.19.1.02for; Charles J. Forceville: Metaphor and Symbol. SEARCHING FOR ONE'S IDENTITY IS LOOKING FOR A HOME in Animation Film. In: *Review of Cognitive Linguistics* 11.2 (2013), S. 250–268.

5 Gunnar Theodór Eggertsson/Charles J. Forceville: Multimodal Expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL Metaphor in Horror Films. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Charles J. Forceville und Eduardo Urios-Aparisi. Berlin: Mouton de Gruyter 2009, S. 429–450; Thijs Renckens/Charles J. Forceville: The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS Metaphors in Feature Films. In: *Metaphor and the Social World* 3.2 (2013), S. 160–179; Julius Koetsier/Charles J. Forceville: Embodied Identity in Werewolf Films of the 1980s. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 44–55; Charles J. Forceville: Visual and Multimodal Metaphor in Film. Charting the Field. In: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. Hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach. New York/London: Routledge 2016, S. 17–32.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-003

KMT stattfinden würde. Denn in der Tat wird diese These in den im Folgenden zu betrachtenden Texten Forcevilles auch von diesem selbst aufgrund einer Fokussierung auf kreative Metaphern außen vor gelassen. (Es wird weiter unten noch darauf zurückzukommen sein, wie hier ‚kreative' und ‚konzeptuelle', mit Verkörperungsprozessen verbundene Metaphern als Gegenpole aufgemacht werden).[6] Sich mit der Forceville'schen Position zur Metapher als kognitivem Phänomen im Kontext audiovisueller Bilder auseinanderzusetzen, ist vielmehr deshalb angezeigt, da in seinen Texten zur kreativen Metapher im Werbefilm ‚Metapher' im Zusammenhang mit einer Zuschaueraktivität gesehen wird. Im Kontext der Gesamtargumentation der vorliegenden Arbeit bildet Forcevilles Aktivitäts-Auffassung eine Abgrenzungsfolie: Vor ihrem Hintergrund wird sich im weiteren Verlauf das Verständnis der Aktivität des Metaphorisierens, wie ich es theoretisch und analytisch hier entfalten werde, klarer konturieren.

Es sei im Folgenden daher dargelegt, inwiefern bei Forcevilles theoretischem Modell die Metapher zwar als eine kognitive Zuschaueraktivität konzipiert ist (wie dies auch die vorliegende Arbeit tut), zugleich aber eine Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit des Denkens nicht stattfindet. Dies rührt nicht nur daher, dass Image-Schemata und Primärmetaphern keine Rolle spielen: Vor allem ist das Metaphernverständnis von einem ‚kalten' Kognitionsbegriff durchdrungen, bei dem eine Erfahrungsdimension der Metapher unberücksichtigt bleibt. Denn die Metapher im Kontext des audiovisuellen Bildes ist bei Forceville letztlich als ein Puzzle-Rätsel konzipiert, oder, mit Blick auf die Aktivität des Zuschauers formuliert: Der Zuschauer löst ein Puzzle-Rätsel, indem er Metaphern identifiziert, konstruiert und interpretiert. Und letztlich erscheint die Metapher, aller Zuschaueraktivität zum Trotz, dadurch auch als etwas Statisches, bei dem Verkörperung keine Rolle spielt, und Dynamik höchstens im Sinne von Informationsverteilung relevant ist. Anders gesagt: ‚Wahrnehmen' und ‚Verstehen' werden im Sinne von Informationsaufnahme und -verarbeitung adressiert, und ‚Fühlen' ist nicht von Belang.

Bereits der Medienbegriff, auf den sich Forceville stützt, deutet eine klassisch kognitivistische Ausrichtung an: ‚Medium' wird bestimmt als Träger und Transporteur von Informationen. Bezugnehmend auf einen solchen Medienbegriff,[7]

---

6 Vgl. zur Gegenüberstellung von kreativer und konzeptueller Metapher Renckens/Forceville: The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS Metaphors in Feature Films.

7 Ohne dass eine Referenz für jenen Medienbegriff genannt wäre (und auch, wenn an anderer Stelle auf McLuhans „the medium is the message" rekurriert wird), klingt darin das zwischenzeitlich vielfach kritisierte und dennoch prägend gewordene nachrichtentechnische Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver an, das auf einem Sender, einem Empfänger und einem dazwischengeschalteten Medium mit der zu übertragenden Botschaft beruht (Claude Elwood

wird das audiovisuelle Bild als multimodales Medium charakterisiert, insofern dort dem Zuschauer über mehrere Kanäle bzw. Signalsysteme Informationen überbracht werden: Visuelles, geschriebene Sprache, gesprochene Sprache, nichtsprachliche Geräusche und Musik werden als die fünf „channels“ bzw. „signaling systems“ bestimmt, mittels derer Filme Informationen transportieren und übermitteln.[8] Einer solchen, recht technischen Medien- und Modalitätsauffassung korrespondiert eine Zeichnung einer mit der Metapher zusammenhängenden Aktivität, die dem Rational-Logischen verhaftet ist: Verhandelt wird hier eine rein kognitive Zuschauertätigkeit, welche ein *Identifizieren (Schritt 1)* sowie ein dadurch motiviertes *Konstruieren und Interpretieren (Schritt 2)* von Metaphern umfasst.

Zu (1) Metaphernidentifikation. Metaphern werden darüber *identifiziert*, dass Zuschauer auf entsprechende Hinweise reagieren, die vom Produzenten in einem audiovisuellen Bild platziert worden sind: „There must be a cue for the recipient of a commercial to link one thing metaphorically with something else.“[9] Solche Hinweise, denen der Zuschauer nachgehen muss, zeigen dem Zuschauer die Notwendigkeit einer metaphorischen Rezeptionsweise an: „[V] iewers [are] alerted that a metaphor must or may be construed [...] they know that one thing (the ‚target‘) is presented in terms of a thing from another category (the ‚source‘).“[10]

Als alarmierende Ursache und Motivation, einen Zuschauer zu einer solchen Metaphernidentifikation zu veranlassen, also dazu, zwei unterschiedliche Entitäten als Quell- und Zielbereich zu erkennen (d. h. als zwei miteinander in metaphorischer Weise zusammenhängende Kategorien bzw. Konzepte), werden nun vor allem *Ähnlichkeit* und *gemeinsame Anwesenheit* ausgemacht:

> Target and source can each be represented visually, sonically, musically, or verbally (in spoken or written form) – or in a combination of these modes. Their conjoining is triggered by salient similarity (in the case of pictorial or other monomodal metaphors) or by simultaneous occurrence (in the case of multimodal metaphors).[11]

Shannon/Warren Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press 1949).

8 Vgl. Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphors in Commercials; Charles J. Forceville: Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework. Agendas for Research. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Charles J. Forceville und Eduardo Urios-Aparisi. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2009, S. 19–42, hier S. 21. An anderer Stelle spricht Forceville diesbezüglich auch von semiotischen Modalitäten (Charles J. Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl. Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 241–260).

9 Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials, S. 193.

10 Ebd., S. 199, Herv. i. O.

11 Ebd., Herv. i. O.

So können im audiovisuellen Bild zwei eigentlich disparate Dinge beispielsweise aufgrund audiovisueller Gestaltungsweisen verkoppelt werden, indem der Eindruck von Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen suggeriert wird: „the film camera [...] can suggest resemblance between two things by filming them with the same unusual camera or lens movement".[12] Oder aber die visuell oder akustisch zu erfassende Repräsentation eines Quell- und Zielbereichs sind beide anwesend:

> Imagine a cinematic shot of a giraffe, saliently accompanied by the trumpeting sound of an elephant in such a way that the trumpeting appears to emanate from the giraffe. Let us assume that the viewer-cum-listener believes that the filmmaker did not erroneously or whimsically give this impression, and that there is no good non-causal relation between the giraffe and the trumpeting sound (as would be the case, for instance, when the viewer understands the sound as being produced by an off-screen elephant that happens to trumpet at the same moment the camera shows the giraffe, for instance in a zoo). In such a case she would probably interpret the co-occurrence as intentional [...].[13]

Der Zuschauer geht also Hinweisen nach, die vom Filmemacher für ihn intentional ausgelegt worden sind, um dem Zuschauer eine Botschaft zu übermitteln. Als Reaktion auf die Hinweise kann es dann zur Bildung der Hypothese kommen, dass die Information, wie sie vom audiovisuellen Bild übertragen wird, nur dann sinnstiftend ausgewertet werden kann, wenn eine Metapher konstruiert wird – „it is necessary/possible/useful to *construe* something as a metaphor".[14]

Ob eine solche Hypothese aufgestellt wird, d. h. ob eine Metaphernidentifizierung erfolgt, hängt dabei auch immer davon ab, wie deutlich die Hinweise sind und ob es keine alternative Erklärung für die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Entitäten gibt:

> [...] there is a continuum from cases where metaphorical construal of two phenomena is virtually imperative because, in the given context, nothing but a metaphorical interpretation is an acceptable strategy to account for the odd juxtaposition of two phenomena, to cases where no metaphorical construal is necessary to make sense of this juxtaposition. In the latter case, the hints for metaphorical construal are so subtle that it occurs largely at the message addressee's own responsibility [...].[15]

Zu (2) Metaphernkonstruktion und -interpretation. Ist die Metapher als solche erst einmal identifiziert, setzt das Konstruieren und Interpretieren der Metapher ein. Mit Blick auf die Rezeption der soeben zitierten Schilderung einer Filmein-

12 Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphors in Commercials.
13 Forceville: Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials, S. 17.
14 Ebd., S. 28, Herv. i. O.
15 Ebd.

stellung heißt das: Das Giraffenbild und der Elefantenklang werden vom Rezipienten als Instanziierungen der Konzepte GIRAFFE bzw. ELEFANT aufgefasst, sodass er dann die (multimodale) Metapher GIRAFFE IST ELEFANT konstruiert und nach einer relevanten Bedeutung dieser Metapher gesucht wird („search for a pertinent meaning").[16]

Metaphern im Kontext audiovisueller Bilder zu konstruieren und zu interpretieren, heißt dann, dass Rezipienten nach jenen Aspekten suchen müssen, die vom konzeptuellen Quell- zum konzeptuellen Zielbereich übertragbar sind („search for mappable features");[17] sie müssen auswählen und entscheiden („decide which facts and connotations adhering to the source domain [...] can be mapped onto the target domain")[18] und möglicherweise noch Anpassungen hinsichtlich der von ihnen getroffenen Auswahl vornehmen („make appropriate adjustments to optimize the match between target and source").[19]

Signifikant ist, dass Rezipienten für den Mapping-Prozess maßgeblich auf Wissen Bezug nehmen, das über den Rezeptionskontext des jeweiligen Spots hinausweist. Genauer: Der Bezug auf eine überindividuelle, nicht an den Kontext gebundene, systemische Konzept-Ebene erscheint für die Metaphernkonstruktion und -interpretation maßgeblich. Dies unterstreicht die argumentative Einbeziehung der Aristotelischen *endoxa* in das Metaphernmodell: Von der Summe der Fakten und Konnotationen, die dem Quellbereich anhaften – und aus denen der Zuschauer für das Mapping auswählt –, wird als der *endoxa*, der ‚anerkannten Meinung' gesprochen.[20] In der Konsequenz heißt das, dass es wesentlicher Bestandteil des Mappings ist, das durch den Zuschauer das (unabhängig vom und vorgängig zum audiovisuellen Bild existierende) Wissen darüber eingebracht wird, was die bestehende *endoxa* eines Konzepts ist – ja, dieses Wissen ist gewissermaßen unverzichtbare Basis für das Mapping. Eine normative und systemische Bestimmtheit der Metapherninterpretation zeigt sich zudem auch in der großen Bedeutung, die dem Genre zugesprochen wird: „The genre within which a text (in whatever medium) is presented, or the genre to which it is attributed, determines and constrains its possible interpretations to an extent that is difficult to over-

16 Ebd., S. 17.
17 Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials, S. 182.
18 Ebd., S. 179.
19 Ebd.
20 Vgl. hierzu ebd. Forceville bezieht sich hier auf Max Blacks Interaktionstheorie der Metapher, die auch für die vorliegende Arbeit (vgl. Kapitel 2) ein wichtiger Bezugspunkt ist (vgl. zur Interaktionstheorie Max Black: Metaphor. In: *Proceedings of the Aristotelian Society. New Series* 55 (1955), S. 273–294; Max Black: Mehr über die Metapher [1977]. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 379–413).

estimate […].“[21] Mit Blick auf das Werbegenre heißt das: Es ist von vorneherein die Erwartungshaltung des Rezipienten da, dass das beworbene Produkt positiv evaluiert werden soll. Und dies beeinflusst auch die Auswahl der übertragbaren Eigenschaften.

Die Metapherninterpretation, d. h. die Festlegung der Charakteristika des Quellbereichs, die zum Zielbereich zu übertragen sind,[22] ist der eigentliche Konstruktionsakt der Metapher, und es ist ein Akt, der maßgeblich systemisch bestimmt ist. Denn das Mapping ist nicht über eine Beschreibung des audiovisuellen Bildes zu rekonstruieren,[23] sondern ist vielmehr essentieller Teil des Interpretationsakts, mit dem der Zuschauer auf den „Stimulus“ reagiert, den das audiovisuelle Bild darstellt.[24] Mit Blick auf die Giraffen-Filmeinstellung hieße das: Durch entsprechende Hinweise zu einer Metaphernidentifikation motiviert, legt der Rezipient dieser Einstellung in seinem mentalen Prozess fest, welche Eigenschaften des allgemeingültigen, überindividuellen Konzepts ELEFANT (repräsentiert durch den Elefantenklang) auf das Konzept GIRAFFE (repräsentiert durch das Giraffenbild) zu transferieren sind.

Die im Zusammenhang mit der Metapher stehende Aktivität ist somit als eine Zuschaueraktivität konzipiert, die einerseits auf der Verarbeitung medial transportierter Informationen beruht und andererseits auf dem Anwenden von Schemawissen gründet, das es ermöglicht, im Zusammenspiel mit den Interpretationsanweisungen logische Schlüsse zu ziehen – d. h. hier: sinnstiftende Metaphern zu bilden. Die Aktivität, so lässt sich sagen, wird infolgedessen als ein mentaler Prozess im Sinne der *cold cognition* entworfen, der die Kognitionswissenschaft gerade in ihren Anfängen verpflichtet war. Ohne dezidiert theoretische Bezugsfolie zu sein, resonieren in einem solchen Konzept daher auch nicht von ungefähr Positionen, wie sie in den 1980er Jahren von David Bordwells Initialschriften der sogenannten kognitiven Film- und Medientheorie aufgemacht wurden.[25] Mit *Nar-*

---

21 Forceville: Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework, S. 32f.

22 Vgl. Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials, S. 180.

23 Eben diese Auffassung – dass das audiovisuelle Bild selbst für die Mappingprozesse in den Blick zu nehmen ist – vertritt die vorliegende Arbeit. Vgl. Kapitel 9.

24 Vgl. Forceville: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials, S. 181.

25 Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985; David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London: Harvard University Press 1989. Alles in allem lässt sich bei den als ‚Kognitive Film- und Medientheorie‘ gelabelten Forschungen, wie sie von Bordwell in den 1980er Jahren begründet wurden, eine Schwerpunktverlagerung beobachten, die auch für die Kognitionswissenschaft im allgemeineren Sinne Gültigkeit hat: „[…] cognitivist theorists in film and media studies have generally followed cognitive science’s gradual move from a focus on ‚cold‘ cognition (information-driven mental processes described in terms of inferential and computational models) to ‚hot cognition‘

ration in the Fiction Film und *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* hat Bordwell (insbesondere in Abgrenzung zur psychoanalytischen Filmtheorie)[26] die Idee eines aktiven Zuschauers prominent gemacht: Es ist der Zuschauer, der durch seine kognitiven Prozesse den filmischen Text erst hervorbringt. Das von Bordwell entworfene Modell von Zuschauerkognition, das auf eine Narration bezogen ist, beruht dabei wesentlich auf Informationsmanagement, Hypothesenbildung, logischen Schlussfolgerungen und inferenziellem Wissen: Zuschauer suchen nach Bedeutung („scan the image in search of meaning“[27]) und bilden und überprüfen Hypothesen, was jeweils durch „*cues* unterschiedlichster Art und den verschiedensten Sorten von *Schemata*“ geleitet ist.[28] In diesen Formulierungen Bordwells zeigen sich deutliche Parallelen zu denen Forcevilles. Und so erscheint auch Bordwells Auffassung, wie Zuschauer eines audiovisuellen Bildes durch Interpretation zu Bedeutung kommen, wesensverwandt mit derjenigen Forcevilles – nur dass jener von ‚Metapher‘ redet, wo Bordwell allgemeiner von ‚Bedeutung‘ spricht: „in interpretation, meaning is arrived at through an interplay of conceptual schemes and perceived cues“.[29]

Zugespitzt formuliert heißt das: Nicht verkörpertes, sondern logisches Denken steht im Zentrum eines solchen Metaphernmodells. Infolgedessen zeigt

---

(affect-driven mental processes).“ (Ted Nannicelli/Paul Taberham: Introduction. Contemporary Cognitive Media Theory. In: *Cognitive Media Theory*. Hrsg. v. Ted Nannicelli und Paul Taberham. New York: Routledge 2014, S. 1–23, hier S. 5.) Firmieren primär Bordwells Monografien unter dem Label der *cold cognition*, so werden vor allem Publikationen von Smith, Tan und Grodal dem Label der *hot cognition* zugeordnet. (Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford [u. a.]: Clarendon Press 1995; Ed S. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Erlbaum 1996; Torben K. Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.)

26 Vgl. für eine Rückschau auf das Verhältnis von kognitiver und psychoanalytischer Filmtheorie auch Vinzenz Hediger: Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Psychoanalytische und kognitive Filmtheorie. Anmerkungen zu einem verpassten Rendez-vous. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Hans-Jürgen Wulff und Jan Sellmer. Marburg: Schüren 2002, S. 41–58.

27 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 74; vgl. auch ebd., 103.

28 Vgl. David Bordwell: Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *montage AV* 1.1 (1992), S. 5–24, hier S. 12, Herv. CS.

29 Bordwell: *Making Meaning*, S. 129. Nicht die Fragestellungen von Bordwell und Forceville seien hier einander gleichgesetzt. Denn obgleich beide an Kognition interessiert sind, differieren ihre Fragestellungen: Forceville beschäftigt sich mit der Frage, durch welche kognitive Aktivität Konsumenten, wenn sie Werbespots schauen, beworbene Produkte durch Metaphern wahrnehmen und sie deshalb positiv bewerten. Bordwell hingegen fragt danach, durch welche perzeptiv-kognitiven Aktivitäten der Zuschauer die Geschichte/Narration eines Films versteht bzw. konstruiert. Jenseits dieser Unterschiede zeigt allerdings die Art und Weise, wie über kognitive Prozesse nachgedacht wird, eine signifikante Ähnlichkeit auf.

Forcevilles Ansatz auch Anschlussstellen zu aktuellen semiotisch-linguistischen Arbeiten auf, die das audiovisuelle Bild vor allem als logische Form adressieren[30] und den Textbegriff dafür stark machen.[31] Bedeutung wird in solch Text-zentrierten Arbeiten – und darin liegt ihre Verbindung zu Bordwell und Forceville – wesentlich auf eine textuell gelenkte Zuschaueraktivität zurückgeführt, bei der Rezipienten mit einem Text (mehr oder weniger) explizite „Interpretationsindizien" zur Verfügung gestellt bekommen, aufgrund derer sie dann „gewisse sinnstiftende Anordnungen" in einen Text hineinlesen können und sich ihnen ein Weg „zu einer vom ‚Text' präferierten Lesart" erschließt.[32]

Das Fazit, das letztlich aus der Rede von der ‚Metapher' als einer kognitiven Operation des Identifizierens, Konstruierens und Interpretierens gezogen werden kann, ist, dass Metaphern im Kontext audiovisueller Bilder wie Puzzle-Rätsel aufgefasst werden, die der Zuschauer zu lösen hat. Eine Metapher ähnelt hier in mancherlei Hinsicht dem Erfassen jenes Bildes, das sich zeigt, wenn man erfolgreich die Einzelteile eines klassischen Puzzle-Spiels zusammenfügt.

Ein Puzzle (ob nun ein einfaches für Kinder mit wenigen Teilen, oder aber ein komplexes für Erwachsene mit mehreren hundert Einzelteilen) existiert produktionsseitig als ein vollständiges Bild, das für den Spielenden in mehrere Teile geteilt wird. Als Puzzelnder hat man es daher mit einem ungeordneten Haufen unzusammenhängender Einzelteile zu tun. Das Puzzle-Bild ist also solange nicht vollständig erkennbar, bis die Einzelteile passgenau zusammengefügt sind. Dennoch wohnt diesen Bild-Fragmenten, eben weil sie zu einem Puzzle-Spiel gehören, immer schon das Potential ihres in sich stimmigen Gesamtbildes inne. Und so findet sich auch bei jedem Puzzle-Spiel auf dessen Verpackung eben das Gesamtbild, wie es sich aus den einzelnen Puzzleteilen zusammenfügt, immer schon abgebildet. Dieses Bild auf der Verpackung ist das Potential und die

---

30 Vgl. John A. Bateman/Karl-Heinrich Schmidt: *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. New York/London: Routledge 2012; Janina Wildfeuer: *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York: Routlegde 2014.

31 Vgl. Janina Wildfeuer: Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht. In: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hrsg. v. John A. Bateman, Matthis Kepser und Markus Kuhn. Marburg: Schüren 2013, S. 32–57.

32 Vgl. John A. Bateman/Matthis Kepser/Markus Kuhn: Einleitung. In: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hrsg. v. John A. Bateman, Matthis Kepser und Markus Kuhn. Marburg: Schüren 2013, S. 7–26, hier S. 11 f. Den zuvor prägenden semiotischen Textbegriff, wonach ‚Text' als ein „Produkt" gefasst wird, das durch „aneinandergereihte Zeichen" bestimmt ist, erklären die Autoren damit für obsolet. Text sei vielmehr „ein essentiell dynamisches Phänomen", insofern „Bedeutungen, Interpretationen und Wirkungen [...] erst im Austausch zwischen Text und Rezipienten", d. h. im Zusammenwirken der Interpretationsindizien des Textes mit dem Hintergrundwissen und der Erfahrungswelt des Rezipienten be- und entstehen (ebd., S. 10).

Intention der Einzelteile: Es zeigt sich darin das Versprechen, dass das richtige Zusammenfügen der Teile Sinn stiftet, ein Bild ergibt – dass es sich also lohnt, die einzelnen Teile überhaupt zusammenfügen zu wollen.

In vergleichbarer Weise, wie den Teilen eines Puzzlespiels ihr sinnvoller Zusammenhang von vorneherein gegeben ist, ist auch in der Forceville'schen Perspektive der metaphorische Zusammenhang zweier Dinge, die ein Film als disparate Dinge zeigt, bereits eine Gegebenheit. Denn zum einen ist die Metapher, die der Rezipient konstruiert, in der Regel vom Autoren/Produzenten intendiert und kalkuliert:

> Makers' intentions are an important factor in the discussion about metaphor. [...] the construal of metaphors typically presupposes some authorial intention: the author usually *wants* a certain combination of perceptual elements to be understood as a metaphor [...].[33]

Eben an einer solchen Intention richten sich dann auch die Hinweise aus, die für den Rezipienten ausgelegt werden, um ihn zur Identifikation und in der Folge dann zur Konstruktion und Interpretation der Metapher zu bewegen. Doch jene Metapher, mit der ein Zuschauer einen Werbespot versteht, erscheint nicht nur durch die Autor-Intention als etwas Prä-Existentes (als etwas, das verschlüsselt wird, um seitens des Rezipienten dann wieder entschlüsselt zu werden). Denn sowohl Autoren/Produzenten audiovisueller Bilder als auch die Rezipienten dieser Bilder greifen letztlich auf die gleichen prä-existenten, sich auf einer überindividuellen, konzeptuellen Ebene befindlichen Schemata zurück.

Dass die Körperlichkeit des Denkens als metapherntheoretisch relevante Thematik in den hier vorgestellten Ausführungen Forcevilles ausgeblendet ist und die Metapher als ein kognitiv-rationaler Prozess des Puzzle-Lösens erscheint, mag auch dem Metaphern-Kontinuum geschuldet sein, das dem Forceville'schen Nachdenken über Metaphern zugrunde liegt.[34] Denn konstatiert wird ein Kontinuum, an dessen einem Ende sich kreative, einmalige Metaphern befinden – hier fungiert die Interaktionstheorie Max Blacks[35] als metapherntheoretische Referenz. Am anderen Ende des Kontinuums wiederum befinden sich die tief in der konzeptuellen Struktur verankerten Metaphern – und nur hier fungiert die KMT als zentrale metapherntheoretische Referenz, und mit ihr also auch die These, dass Metaphern etwas mit Verkörperung zu tun haben.[36]

---

33 Forceville: Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials, S. 16.

34 Vgl. Eggertsson/Forceville: Multimodal Expressions, S. 429.

35 Black: Metaphor; Black: Mehr über die Metapher.

36 Die KMT vertritt die Auffassung, dass auch kreative Metaphern letztlich auf das metaphorisch organisierte konzeptuelle System zurückzuführen sind: „[...] basic metaphors are part of those conceptual resources, part of the way members of our culture make sense of the world. Poets may

Doch nicht nur, weil Image-Schemata und Primärmetaphern für Forceville aufgrund seines Fokus' auf kreative Metaphern keine Rolle spielen,[37] ist das von ihm vorgebrachte Metaphernkonzept so statisch wie ein fertiges Puzzle-Bild. Zum einen findet das Mapping hier zwischen immer schon bestehenden Konzepten statt. Eine Verankerung in der Systemperspektive lässt sich zudem an dem konstatierten Metaphern-Kontinuum festmachen. Denn nur bezogen auf ein System lässt sich eine Aussage über die Qualität der Einmaligkeit bzw. des Strukturell-Verankerten treffen; nur bezogen auf ein System ist zu beurteilen, ob man es mit einer kreativen Metapher oder aber mit einer konventionellen Metapher zu tun hat, geht es doch letztlich um die Frage, wie etabliert also die Metaphern hinsichtlich unseres konzeptuellen Systems sind.[38] Eine Metaphernbetrachtung, die von einer Gebrauchsperspektive ihren Ausgang nimmt, ist hier nicht angelegt.

Und noch in einer anderen Hinsicht ist das Metaphernverständnis dem Statischen verhaftet. Denn die Zeitlichkeit audiovisueller Bilder findet nur sehr rudimentär Berücksichtigung. Eine Zeitlichkeit des Ausdrucks und des Wahrnehmens und Erlebens des audiovisuellen Bildes – seine Dauer, Expressivität und Entfaltung – gelangt nicht in den Horizont der Metaphernbetrachtung. Zeit spielt nur im Sinne von sukzessive aufeinanderfolgenden Zeitpunkten und dem damit einhergehenden Informationsmanagement eine Rolle. Anders als bei bewegungs-

---

compose or elaborate or express them in new ways, but they still use the same basic conceptual resources available to us all. If they did not, we would not understand them" (vgl. George Lakoff/ Mark Turner: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphors*. Chicago: University of Chicago Press 1989, hier S. 25). Diese Überlegungen bleiben bei Forceville außen vor, wie auch dezidiert festgehalten wird (vgl. Forceville/Jeulink: The Flesh and Blood of Embodied Understanding, S. 38 f.). Dennoch erscheint die KMT als zentrale Fluchtlinie für Forcevilles Metaphernauffassung und ist also auch für die kreativen Metaphern von Belang. Praktisch zeigt sich dies nicht nur daran, dass durchgängig KMT-Begrifflichkeiten wie Quell- und Zielbereich verwendet werden, sondern auch an der Typografie der Metaphernformulierungen: Gemäß KMT-Konvention wird zwischen KONZEPTUELLER EBENE (GIRAFFE IST ELEFANT) und *Instanziierungsebene* (*Giraffe ist Elefant*) unterschieden.

37 Zuletzt hat Forceville auch Metaphernanalysen in Image-Schemata-Perspektive vorgelegt. Siehe Charles J. Forceville: From Image Schema to Metaphor in Discourse. The FORCE Schemas in Animation Films. In: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*. Hrsg. v. Beate Hampe. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 239–256. Für eine Kritik und Diskussion der dortigen Analyse zu Ruth Lingfords kurzem Animationsfilm DEATH AND THE MOTHER (GB 1997) vgl. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 112–117; Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 22–29.

38 Mit den Polen ‚kreativ' versus ‚strukturell' wird damit eine Unterscheidung perpetuiert, wie sie schon die sprachwissenschaftlichen Metapherntheorien mit der Differenz ‚poetisch' vs. ‚konventionell' aufgemacht hatten. Mit ‚kreativ' vs. ‚strukturell' wird allerdings – ganz im Sinne der KMT – keine Aussage über die Lebendigkeit oder das Totsein von Metaphern angestrebt, beiden Metaphernarten wird vielmehr eine kognitive Realität zugesprochen.

losen Bildern (wie z. B. bei einem Anzeigenplakat) können Quell- und Zielbereich einer konzeptuellen Metapher im Kontext des Bewegt-Bildes auch ungleichzeitig instanziiert werden: Die Bereiche müssen also nicht synchron, sondern können auch sukzessive, d. h. auch in verschiedenen Einstellungen gezeigt werden.[39]

Bevor jedoch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eine Gebrauchsperspektive entwickelt werden wird, die die Dynamik von Metaphern in mehrfacher Hinsicht berücksichtigt, sei die Aufmerksamkeit zunächst auf jene Arbeiten gerichtet, die dezidiert der Embodiment-These der KMT im Kontext audiovisueller Bilder nachgehen. Die Auffassung der KMT, dass ‚Metapher' kein reines Sprach-, sondern im Grunde vielmehr ein kognitives Phänomen ist, ist auch dort wesentlich. Hinzu kommt nun, wo nicht mehr zuvorderst kreative, sondern tief verankerte Metaphern betrachtet werden, eine Beschäftigung mit dem Aufrufen körperlicher Erfahrung durch das Adressieren von Image-Schemata und Primärmetaphern. Die Dimensionen körperlicher Erfahrung, die der KMT zufolge Grundelemente komplexer, struktureller konzeptueller Metaphern sind, rücken somit ins Zentrum. Mit dieser Fokusverschiebung geht eine weitere signifikante Veränderung einher: Die Metapher wird nun nicht mehr mit Blick auf eine Zuschaueraktivität konzipiert, sondern in gewisser Weise sowohl als ein Produkt als auch als ein Automatismus verstanden.

---

39 Dies, so scheint es, ist dann auch der eigentlich signifikante Unterschied zwischen Metaphern im Werbespot und Metaphern in der Werbeanzeige.

4 Zweiter Anschluss: Metapher als Produkt und Automatismus (Fahlenbrach, Coëgnarts/ Kravanja u. a.)

Den bisher umfassendsten Vorschlag zu einem Modell audiovisueller Metaphern aus KMT-Perspektive hat Kathrin Fahlenbrach mit ihrer Monografie *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*[1] vorgelegt. Harmonierend mit der KMT, werden mit audiovisuellen Metaphern von Fahlenbrach maßgeblich solche Metaphern adressiert, die sich im Rückgriff auf konzeptuelle Metaphern als prototypische, d. h. regelmäßig aufgegriffene und inszenierte symbolische Formen erweisen und daher auf einer Ebene mit konventionalisierten und lexikalisierten Sprachmetaphern zu situieren sind.[2] Indem eine solch theoretische Verbindungslinie zwischen audiovisueller und sprachlicher Metapher gezogen wird, exkludiert jenes Modell der audiovisuellen Metapher die Verbal-

---

1 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*. Dort eingearbeitet sind auch im Wesentlichen ihre zuvor erschienenen Aufsätze zum Thema: Kathrin Fahlenbrach: Wahrnehmungsästhetik der Medien als ‚Aisthesis'? Überlegungen zu einer Theorie audiovisueller Metaphern. In: *SPIEL. Siegener Periodikum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 22.1 (2003), S. 49–63; Kathrin Fahlenbrach: Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sound-Design. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach. Köln: Halem 2007, S. 330–350; Kathrin Fahlenbrach: The Emotional Design of Music Videos. Approaches to Audiovisual Metaphors. In: *Journal of Moving Images Studies* 3.1 (2005), S. 22–28; Kathrin Fahlenbrach: The Aesthetics of Media Perception as ‚Aisthesis'? Considerations on Audiovisual Metaphors. In: *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 7.4 (2005), doi: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1280; Kathrin Fahlenbrach: Embodied Spaces. Film Spaces as (Leading) Audiovisual Metaphors. In: *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Hrsg. v. Joseph D. Anderson und Barbara Fisher Anderson. Cambridge: Cambridge Scholars Press 2007, S. 105–124; Kathrin Fahlenbrach: Emotions in Sound. Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2.2 (2008), S. 85–103; Kathrin Fahlenbrach: Audiovisuelle Metaphern und emotionales Design in Musikvideos. In: *SPIEL. Siegener Periodikum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 22.2 (2003), S. 291–308. Vgl. darüber hinaus auch u. a. Kathrin Fahlenbrach: Metaphoric Narratives. Paradigm Scenarios and Metaphors of Shame in Narrative Films. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 56–70; Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.): *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. New York/London: Routledge 2016; Kathrin Fahlenbrach: Moving Metaphors. Affects, Movements, and Embodied Metaphors in Cinema. In: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018, S. 69–92.

2 Vgl. Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 43, 93.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-004

sprache zugleich in praktischer Hinsicht.[3] Denn sprachliche Artikulationen in die Analyse einzubeziehen, wird als nicht erforderlich erachtet. Von analytischer Relevanz ist vielmehr das visuell wie akustisch Abgebildete, d. h. das Gegenständlich-Motivische (vor allem Protagonistenkörper und Handlungsräume), sowie filmische Gestaltungsmittel wie Montage, Bildkomposition und Sounddesign.

In Fahlenbrachs Ansatz verbindet sich der Systemgedanke der kognitivlinguistischen KMT mit dem Systemgedanken kognitions- und wahrnehmungspsychologischer Modelle.[4] Im Zuge dessen rückt zum einen die Idee vom Netzwerk für das Metaphernverständnis ins Zentrum, und Verkörperung wird zur systemischen Voraussetzung jeder Metapher, denn Ausgangspunkt für das Fahlenbrach'sche Modell ist ein Netzwerkmodell von Wahrnehmung. Wahrnehmung wird in dieser Perspektive als ein Konglomerat dreier „körperbasierte[r] Bedeutungssysteme" beschrieben, die in sich jeweils „spezifische Bedeutungsstrukturen aufweisen und gleichzeitig netzwerkartig miteinander verbunden sind": Kognition, Perzeption und Emotion.[5] Auf jener Konzeption von Wahrnehmung als drei miteinander vernetzter Bereiche setzt dann das Verständnis konzeptueller Metaphern[6] unmittelbar auf. Eine konzeptuelle Metapher (also ein Struktur-Mapping) wird als ein „kognitiver Mechanismus" gefasst, der „bereichsspezifische[] Informationen" miteinander vernetzt. Die Vernetzung findet deshalb statt, weil konzeptuelle Metaphern kognitive Schemata sind, die „sämtliche Strukturen (v. a. Schemata, Skripte und perzeptive Muster) der kognitiven, perzeptiven und emotionalen Informationsverarbeitung als metaphorische Herkunfts- und Zielbereiche" nutzen.[7] Audiovisuelle Metaphern sind dann dementsprechend selbst auch

---

3 Auch hierin grenzt sich Fahlenbrach von Forceville ab, dessen Modell der multimodalen Metapher der Sprache zunächst einmal eine mögliche Rolle für die Metapher im Kontext audiovisueller Bilder zuweist.

4 Eine weitere (hier in der Darstellung nicht weiter einbezogene) Bezugsfolie für Fahlenbrachs Ausführungen bildet die kognitive Filmtheorie.

5 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 48. Zu Kognition, Perzeption und Emotion als körperbasierten Bedeutungssystemen siehe ebd., S. 47–69.

6 Fahlenbrachs KMT-Terminologie weicht von der in Kapitel 2 eingeführten ab, und die Typen konzeptueller Metaphern werden zudem noch weiter aufgefächert. Vgl. hierfür ebd., S. 75–88. Es entsprechen sich jedoch mehr oder weniger folgende Begrifflichkeiten:
- Komplexe Metapher = Strukturelle Metapher bzw. strukturreiche Metapher (Systemmetapher oder Ereignismetapher), Emotionale Metapher
- Image-Schema = Vorstellungsschema (= strukturarme Metapher)
- Primärmetapher = Orientierungsmetapher, Vorstellungsmetapher, Ontologische Metapher, Ereignismetapher (= strukturarme Metapher)

7 Ebd., S. 69. Konzeptuelle Metaphern nutzen demnach wesentlich aus dem Bereich der *kognitiven Semantik*: prototypische Eigenschaften von Konzepten, die Subjekte oder Objekte betreffen (Schemata von Konzepten wie HAUS, MENSCH, AUTO, HUHN) sowie prototypische Sequenzen

als Netzwerke zu fassen, insofern sie ja (wie auch konventionelle Sprachmetaphern) konzeptuelle Metaphern reflektieren und manifestieren.[8] Die u. a. durch den Mechanismus konzeptueller Metaphern gebildeten Netzwerkstrukturen in der menschlichen Wahrnehmung werden durch die symbolischen Netzwerkstrukturen, wie sie audiovisuelle Metaphern darstellen, reflexhaft aktiviert.

Fahlenbrachs darauf wiederum aufbauendes Verständnis audiovisueller Metaphern affirmiert dann Zoltan Kövecses' These, dass einzelne Einstellungen eines Films auf einer konzeptuellen Metapher (oder auch auf mehreren) basieren, Filme aber auch in ihrem Ganzen durch konzeptuelle Metaphern strukturiert sein können.[9] Denn so, wie auf konzeptueller Ebene einfache Image-Schemata und Primärmetaphern als die (Erfahrungs-)Bestandteile und damit als die Netzwerkstrukturmomente von komplexen Metaphern erachtet werden, so ist auch das Netzwerk audiovisueller Metaphern ein darauf bezugnehmendes Gefüge aus einfachen Submetaphern und komplexen Leitmetaphern.[10] Dadurch, dass Mappings von komplexen konzeptuellen Metaphern wie etwa KOMPLEXE SYSTEME SIND GEBÄUDE „abstrakte und komplexe Zusammenhänge und Prozesse konkretisieren", stehen sie „oft im Mittelpunkt der gestalterischen Konzeption" und manifestieren sich dann im sogenannten Medienangebot in Form von audiovisuellen Metaphern, die „fortlaufend präsent" und insofern für den Zuschauer dann narrativ leitend sind.[11] Denn „die übergeordneten narrativen Konzepte, die mit einer Figur verbunden sind und sich in ihren Handlungsräumen niederschlagen, [lassen] sich besonders wirksam durch den Rückgriff auf strukturreiche [d. h. komplexe, CS] konzeptuelle Metaphern gestalten".[12] Durch körperliche Erfahrung motivierte Primärmetaphern (wie etwa GUT IST OBEN, SCHLECHT IST UNTEN), die solchen komplexen Metaphern zugrunde liegen, können dem Modell zufolge

von Handlungen, wie sie Konzepte implizieren, die Ereignisse betreffen (Schemata bzw. Skripte von Konzepten wie RESTAURANTBESUCH, AUTOFAHREN); aus dem Bereich der *emotionalen Semantik*: prototypische Eigenschaften von Basisemotionen (Schemata bzw. Skripte von z. B. Angst oder Wut oder Freude) im Sinne von Handlungs- und Verhaltensmustern sowie körperlichen und kognitiven Merkmalen; aus dem Bereich der *perzeptiven Semantik*: perzeptive Muster (Image-Schemata oder auch intermodale Assoziationen [Intensität, Dauer, Lage]). Vgl. auch ebd., S. 49–69.

8 Vgl. etwa ebd., S. 230.

9 Zoltán Kövecses: *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2002, hier S. 57. Kövecses bringt diese Thesen ausschließlich mit Blick auf eine repräsentierte Handlung vor.

10 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 230–233.

11 Ebd., S. 96. Vgl. ebd., 96–132 speziell zur audiovisuellen Manifestation von KOMPLEXE SYSTEME SIND GEBÄUDE.

12 Ebd., S. 231. Narrationslogisch können auch komplexe Metaphern die Funktion von untergeordneten Submetaphern (für Nebenfiguren und Nebenschauplätze) einnehmen.

wiederum in Form von audiovisuellen Submetaphern manifest werden. Im Bild des Netzwerkes bleibend, werden audiovisuelle Leitmetaphern dementsprechend als Metaphern beschrieben, die „diverse Anschlussstellen für weitere audiovisuelle Metaphern" bieten – insbesondere für einfache audiovisuelle Submetaphern, die symbolische Ausformungen und Manifestationen von einfachen konzeptuellen Metaphern sind.[13] Fahlenbrach betont, audiovisuelle Medien würden gerade zu diesen „eine niedrige metaphorische Schwelle aufweisen. Denn indem sie [d. h. einfache konzeptuelle Metaphern, CS] Wahrnehmung körperbasiert strukturieren, weisen sie zur audiovisuellen Komposition mit ihren abbildhaften Bildern und Klängen eine enge strukturelle Nähe auf."[14] Produzenten audiovisueller Bilder bedienen sich infolgedessen – vor allem für die Darstellung von Figuren und ihrer Handlungsräume (die Gegenstände audiovisueller Leitmetaphern) – letztlich maßgeblich einer „körperliche[n] Tiefensemantik", wie sie Rezipienten audiovisueller Medienangebote „innerhalb basaler perzeptiver und affektiver Verarbeitungsprozesse" automatisch generieren. Diese Tiefensemantik wird generiert, indem Rezipienten „reflexhaft" „die universalen Muster des körperlichen und affektiven Erlebens" aktivieren, die „kognitiv verankerte konzeptuelle Metaphern [...] beinhalten".[15]

In der Perspektive eines solchen Netzwerkmodells von Metaphern, wie es Fahlenbrach entwirft, aktivieren audiovisuelle Metaphern letztlich Bedeutung, wie sie im System angelegt ist: Metaphern (sowohl konzeptuelle als auch dann audiovisuelle) werden dadurch als immer schon gegebene Bedeutungseinheiten fokussiert, die in Netzwerkstrukturen implementiert sind. Ein solches Metaphernkonzept birgt somit – wie auch Forcevilles Puzzlemodell – ein statisches Moment. Dies gilt auch vor dem Hintergrund der These, dass das Netzwerk audiovisueller Metaphern sich über mehrere Einstellungen hinweg fortsetzen und auch verändern könne,[16] scheint doch hier eine Dynamik vor allem darin zu liegen, welche konzeptuellen bzw. semantischen Netzwerkstrukturen durch audiovisuelle Metaphern gerade reflexhaft aktiviert werden. Bedeutung scheint auf eine Art immer schon da zu sein, sie scheint sich immer nur noch eine entsprechende Symbolisierung suchen zu müssen. Und wenn Symbolisierungen auf konzeptuellen Metaphern gründen, gewährleistet dies, dass Zuschauer Bedeutung automatisch erfassen. Paradigmatisch zeigt sich diese Gegebenheit an einer Ausführung zu Primärmetaphern:

---

13 Ebd., S. 96.
14 Ebd., S. 133.
15 Ebd., S. 11 f.
16 Ebd., S. 232.

> Die Orientierungsmetapher OBEN IST GUT – UNTEN IST SCHLECHT etwa muss als eine apriorische Wahrnehmungsstruktur bei der Gestaltung audiovisueller Räume vorausgesetzt werden, die die Gestalter entweder (mehr oder weniger reflektiert) reproduzieren können oder die sie bewusst umkodieren. Die apriorische Bedeutungsstruktur wird in jedem Fall intentional in die jeweiligen Darstellungsinteressen eingebunden und ‚bearbeitet', indem man sie entweder konventionell übernimmt (wie dies in Mainstreamangeboten meist der Fall ist) oder sie umdeutet (indem etwa das ‚Gute' seinen Ort ‚unten' hat).[17]

Gerade die Idee apriorischer Bedeutungsstrukturen (seien sie nun einfach oder komplex), die Filme nur noch aufgreifen müssen, führt dazu, dass bei KMT-orientierten Analysen wiederholt das audiovisuelle Bild in der Argumentation in den Hintergrund tritt – ja, im Extremfall sogar gänzlich als Erfahrungsform ausgeblendet wird – und vor allem narrativ, bezogen auf eine repräsentierte Handlung argumentiert wird. Beispielhaft hierfür sei eine Analyse von Bodo Winter in extenso zitiert, bei der das räumliche Arrangement der Handlung von THE CABIN IN THE WOODS (Drew Goddard, USA 2012) betrachtet und in Bezug darauf die These geäußert wird, dass es sich bei jenem Film um die Manifestation der Primärmetapher EVIL IS DOWN (BÖSE IST UNTEN) handele:

> In THE CABIN IN THE WOODS, a group of five young men and women spend a weekend in a remote cabin. The movie progresses along a vertical axis. First, the group discovers an eerie basement below the cabin, full of ancient items, including old toys and books. One of the characters reads from a book they find, which unleashes an evil force. Thus, the evil is triggered *beneath* ground level. After a lot of action set above ground, the group discovers that there is a laboratory complex *below* the cabin. The friends soon find themselves trapped and they can only try to escape via entering the underground laboratory. Down there, more monsters are unleashed as the story progresses towards its climax. Finally, the group discovers that *further down below the underground laboratory*, there is a deep vertical shaft that leads to some kind of underworld, where an ancient evil force lies dormant.
> We can thus see that THE CABIN IN THE WOODS has an overarching vertical structure. Progressively more evil beings are at progressively lower depths. As mentioned by Kövecses, ‚films may be structured in their entirety in terms of conceptual metaphors.' Here, VERTICALITY is a spatial scheme that unfolds across an entire feature film.[18]

---

17 Ebd., S. 133. Die Typografie der konzeptuellen Primärmetapher wurde entsprechend der in dieser Arbeit verwendeten Konvention angepasst.

18 Bodo Winter: Horror Movies and the Cognitive Ecology of Primary Metaphors. In: *Metaphor and Symbol* 29.3 (2014), S. 151–170, hier S. 153 f., Herv. i. O. Die Typografie wurde entsprechend der in dieser Arbeit verwendeten Konventionen angepasst. Auch bei den weiteren dort vorgenommenen Analysen zu Manifestationen der Primärmetapher EVIL IS DOWN stützt sich die Argumentation nahezu durchgängig auf eine Betrachtung von (medienunspezifisch betrachteten) Geschichten und ihren Handlungsräumen.

Zwar ist hier von Vertikalität die Rede, die sich über einen ganzen Film hinweg entfalten würde, doch findet sich in einem solchen Analysezugang in keiner Weise aufgehoben, dass die Analyse ihren Ausgang überhaupt beim audiovisuellen Bild genommen hat. Es wird sich vielmehr in selbstverständlicher Weise rein auf eine erzählte Geschichte, eine schematische Plot- bzw. Handlungskonstellation konzentriert: „The story progresses downward: first the basement, then the underground laboratory, finally the shaft to the underworld."[19] Das audiovisuelle Bild und seine Wahrnehmung durch einen Zuschauer kommen nicht zur Sprache, beides wird von einer solchen Rede von selbstverständlich erscheinenden filmbildlichen Repräsentationen vorgängiger Wirklichkeiten ignoriert und bleibt ohne Relevanz.

Solch eine Analyseperspektive markiert freilich eine extreme Ausprägung, und andere Analysen beziehen denn auch durchaus das audiovisuelle Bild in die Argumentation mit ein – doch auch dort hat das statische Verständnis einer einfach verfügbaren metaphorischen Bedeutung weitestgehend Bestand. María J. Ortiz, die sich, wie auch Winter, mit Primärmetaphern im Kontext audiovisueller Bilder beschäftigt, fokussiert beispielsweise explizit filmische Inszenierungstechniken. Diese würden Primärmetaphern manifestieren – und eben deshalb könnten Filmemacher filmische Inszenierungstechniken nutzen, um abstrakte Ideen und Konzepte (bspw. das Böse, Bedeutung, Kontrolle, Beziehung oder Konfusion) erfolgreich zum Ausdruck zu bringen.[20] In schematischer und gewissermaßen stillstellender Weise wird dabei auf audiovisuelle Bilder und ihre Bedeutung zugegriffen. Und eine ‚Identifizierung' von Metaphorizität leitet sich gewissermaßen daraus ab, ob die Filmwahrnehmung mit der Logik alltäglicher Wahrnehmung kongruent ist oder nicht – daran entscheidet sich Ortiz zufolge, ob ein audiovisuelles Bild ‚wörtlich' oder ‚im übertragenen Sinn' zu verstehen ist (und mit diesen Kategorien wird entsprechend auch die These aufgestellt, dass das audiovisuelle Bild mit der Wortsprache gleichzusetzen ist). So heißt es:

> In very early reflections on cinema techniques high-angle and low-angle shots were already considered metaphorical. From our perspective, the origin of this significance lies in these primary metaphors [BEING IN CONTROL IS BEING ABOVE, SOCIAL STATUS IS VERTICAL ELEVATION, HAPPY IS UP]. As the spectator identifies his point of view with that of the camera, in a high-angle shot he or she sees the scene from above, while in a low-angle shot s/he sees it from below. Sometimes there is a logical reason for this point of view, as in a shot of someone standing on something high. But when there is no literal reason why the character should be shown at a lower or higher level than that of the spectator, we then

19 Ebd., S. 154.
20 Vgl. María J. Ortiz: Visual Manifestations of Primary Metaphors through Mise-en-Scène Techniques. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 5–16, hier S. 5.

> understand that it is the character who is metaphorically lower or higher and thus has lost or gained control, status and/or happiness.[21]

Maarten Coëgnarts und Peter Kravanja wiederum – die auch eine von der Handlung ausgehende Argumentation dezidiert problematisieren und kritisieren[22] – richten ihr Augenmerk insbesondere darauf, wie einzelne Filmszenen aufgrund des Einsatzes filmischer Gestaltungsmittel (z. B. Aufnahmewinkel, Kamerabewegung, Montage) mit jeweils verschiedenen Image-Schemata operieren (BEHÄLTER, START-WEG-ZIEL, ZENTRUM-PERIPHERIE, VERTIKALITÄT, GLEICHGEWICHT), um abstrakte Konzepte kommunizieren zu können.[23] Wie auch schon bei den vorherigen Autoren, ist die Argumentation in ihrem Ausgangspunkt produzentenorientiert: „the film maker has the intention to *transfer* abstract content".[24] Filmemacher würden daher häufig auf Muster sensomotorischer Erfahrung zurückgreifen, wie sie mit Image-Schemata adressiert sind, um abstrakte Konzepte zu verstehen und dies dann entsprechend ins Bild zu setzen.[25]

Es sei nun zum Abschluss dieses Kapitels noch eine Szenenbeschreibung aufgegriffen, anhand derer Coëgnarts und Kravanja ihr Verständnis von verkör-

---

21 María J. Ortiz: Primary Metaphors and Monomodal Visual Metaphors. In: *Journal of Pragmatics* 43 (2011), S. 1568–1580, hier S. 1572.

22 Vgl. Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: On the Embodiment of Binary Oppositions in Cinema. The CONTAINMENT Schema in John Ford's Westerns. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 30–43, hier S. 31.

23 Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: Embodied Visual Meaning. Image Schemas in Film. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 6.2 (2012), S. 84–101; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: From Thought to Modality. A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film. In: *Image [&] Narrative* 13.1 (2012), S. 96–113; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: Metaphors in Buster Keaton's Short Films. In: *Image [&] Narrative* 13.2 (2012), S. 133–46; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema. The Metaphoric Construction of Abstract Meaning in Film. In: *Alphaville. Journal of Film and Screen Media* 4 (2012), S. 1–18; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: The Visual and Multimodal Representation of Time in Film, or How Time is Metaphorically Shaped in Space. In: *Image [&] Narrative* 13.3 (2012), S. 17–32; Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja: Metaphor, Bodily Meaning, and Cinema. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 1–4; Coëgnarts/Kravanja: On the Embodiment of Binary Oppositions in Cinema. Vgl. darüber hinaus auch u. a. Maarten Coëgnarts/Peter Kravanja (Hrsg.): *Embodied Cognition and Cinema*. Leuven: Leuven University Press 2015. Atkinson wirft am Beispiel des Long-Takes das Problem auf, wie schwierig es ist, zu bestimmen, welche Aspekte einer filmischen Form mit welchen Image-Schemata angemessen zu beschreiben sind (Paul Atkinson: Turning Away. Embodied Movement in the Perception of Shot Duration. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 89–101).

24 Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning, S. 94, Herv. i. O.

25 Vgl. Coëgnarts/Kravanja: From Thought to Modality, S. 110; Coëgnarts/Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema.

perter Bedeutung im Kontext audiovisueller Bilder entwickeln. Eine solche veranschaulichende Darlegung erscheint lohnenswert, da in exemplarischer Weise deutlich wird, was es heißt, über Metaphern als Produkte von Filmemachern (Regisseure, Sounddesigner, etc.) nachzudenken, die von Zuschauern konsumiert werden. Nicht nur zeigt sich auch an dieser Stelle, dass KMT-orientierte Ansätze aufgrund dessen einem Sender-Empfänger-Kommunikationsmodell zugeneigt sind. Zudem kann daran die Relevanz nachgezeichnet werden, die der Idee einer außerfilmischen, d. h. dem audiovisuellen Bild vorgängigen Verkörperung zugewiesen wird. Betrachtet sei eine Analyse zu einer Szene aus PROFESSIONE: REPORTER (Michelangelo Antonioni, I 1975), in der erzählt wird, wie der Auslandskorrespondent David Locke (Jack Nicholson) seine Identität gegen die des verstorbenen Waffenhändlers Robertson (Charles Mulvehill) austauscht, und die für die Erzählung dieser Handlung mit einer Rückblende arbeitet.

Coëgnarts und Kravanja beginnen ihre Analyse jener Szene aus PROFESSIONE: REPORTER, indem sie sich gewissermaßen in den Filmproduktionsprozess hineinversetzen. Ihre Hypothese ist, dass der Filmemacher hier zunächst ein „disembodied problem“ zu lösen hätte, insofern er es in dieser Szene aufgrund der Rückblende mit dem abstrakten Konzept ZEIT zu tun habe:

> [H]ow can we conceptualise a flashback [...] without resorting to the more conventional solution of montage? In order to solve this problem the filmmaker makes use of the ‚time-moving metaphor‘, which is one of two ways (according to CMT) in which time is conceptualised [...].[26]

Der Regisseur, so die Hypothese, greift in seiner Konzeptionsphase also mehr oder weniger bewusst auf die konzeptuelle Metapher VERGEHENDE ZEIT IST BEWEGUNG IM RAUM (PASSING TIME IS MOTION IN SPACE) zurück – im Sinne der KMT ist damit eine Metapher gemeint, zu deren Elementen es gehört, dass es einen unbewegten Beobachter gibt, die Zeit hingegen als bewegt aufgefasst wird.[27] Die Filmanalyse konstatiert, dass jene konzeptuelle Metapher in der Beispielszene eine filmische Instanziierung durch eine Kamerabewegung erfährt, die vom Image-Schema START-WEG-ZIEL strukturiert ist:

> [T]he camera moves uninterruptedly in a horizontal way, past a stationary observer (Locke), from an initial condition A (the present: Locke at the table while he switches his passport photo for Robertson’s) over a pathway C to a destination B (the past: both men talking on

26 Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning; Coëgnarts/Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema, S. 4. Vgl. zur entsprechenden konzeptuellen Metapher auch Lakoff/Johnson: *Philosophy in the Flesh*, S. 141.
27 Coëgnarts/Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema, S. 4.

> the veranda) and then returns from B (the past) to A (the present). The concrete dynamics of the camera function as a means to instigate the SOURCE-PATH-GOAL schema and hence the superordinate category of time. The spatial logic of the SPG-schema, which consists of a starting point, a destination and a path from the starting location to the destination, is mapped onto the abstract target domain of time. As the movement takes place horizontally, the LEFT-RIGHT schema is part of the metaphoric conveyance. The left side of the room is temporally one with the past; the right corresponds to the present.[28]

Das Verständnis einer verkörperten Bedeutung, wie Coëgnarts und Kravanja es entwerfen, wird zunächst noch nicht primär in einer kommunikativen Perspektive gedacht. Fokussiert wird erst einmal der Filmemacher und wie jener den Bestand eines konzeptuellen Systems nutzt, um Abstraktes zu verstehen und das entsprechend ins Bild zu setzen. Argumentativ wird damit vor allem die These stark gemacht, dass das audiovisuelle Bild den Status einer sprachlichen Aussage hat, insofern es aufgrund Image-schematischer Strukturen als Manifestation verkörperter Bedeutung qualifiziert werden kann. So, wie etwa im Ausspruch ‚Time flies by'[29] die Manifestation eines Rückgreifens auf eine konzeptuelle Struktur gesehen wird, bei der das START-WEG-ZIEL-Schema herangezogen wird, um etwas Abstraktes zu verstehen, wird auch eine Kamerabewegung – genauer: eine Kamerabewegung durch einen Raum, in dem auf der einen Seite die Gegenwart (mit einem unbeweglichen Beobachter) und auf der anderen Seite die Vergangenheit platziert ist – als Instanziierung der konzeptuellen Struktur vergehende ZEIT IST BEWEGUNG IM RAUM gesehen.[30]

Erst dann wird eine Idee von Kommunikation entworfen, und diese lässt sich in gewisser Weise mit dem Sender-Empfänger-Schema beschreiben. Auf der einen Seite gibt es den Filmemacher als Sender: Wie bereits oben erwähnt, sei es die Intention des Filmemachers, abstrakte Inhalte zu transferieren – und hierfür trifft er also mit einem audiovisuellen Bild eine Aussage, der ein metaphorisches Konzept zugrunde liegt. Auf der anderen Seite gibt es den Zuschauer: Er ist der Empfänger der verkörperten Bedeutung, die dieser Aussage innewohnt und mit der Abstraktes zuvor verstanden worden ist.

Dass es sich in der Beispielanalyse aus PROFESSIONE: REPORTER bei dem zu Transferierenden in der Tat um ein metaphorisches Konzept handelt, das für die

---

28 Ebd., S. 5, die Typografie wurde entsprechend der in dieser Arbeit verwendeten Konventionen angepasst. Für eine Beschäftigung mit dem Image-Schema START-WEG-ZIEL im Kontext audiovisueller Bilder vgl. auch Forceville/Jeulink: The Flesh and Blood of Embodied Understanding.

29 Vgl. Lakoff/Johnson: *Philosophy in the Flesh*, S. 143.

30 Vgl. auch Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning, S. 89: „The same image schema can operate in film as well as in language. Both media are manifestations of one and the same conceptual metaphor."

Sichtweise einer Produktionsseite ausgelegt ist, zeigt ein Perspektivwechsel, mit dem auch die Verschiebung angedeutet sei, die im weiteren Verlauf der Arbeit vorgenommen werden wird: Nähme man ein Sehen des Bildes als Ausgangspunkt, ließe sich hinsichtlich dieses Filmausschnitts weniger von einem *Vergehen von Zeit* sprechen, als vielmehr von einem *mentalen Bewegen in der Zeit* – hervorgehend aus einem Bewegen, das sich im mit der Kamera synchronisierten Zuschauerblick vollzieht und in den beobachtenden Blick von Locke einschreibt, wodurch dessen Blick schließlich zu einem erinnernden wird.[31] Aus Produktionssicht hingegen bewegt sich eine Kamera durch ein Zimmer, indem ein bewegungsloser Schauspieler platziert ist.

Die Übertragbarkeit von Bedeutung bzw. des Verstehens einer abstrakten Bedeutung in Form eines metaphorischen Konzepts – wie eben VERGEHENDE ZEIT IST BEWEGUNG IM RAUM – vom Filmemacher zum Zuschauer sehen Coëgnarts und Kravanja nun nur unter einer bestimmten Prämisse gewährleistet:

> This primarily requires the [physical] viewer to relate to the embodied aspects of the image schemas on screen – whether this occurs consciously or not. The body functions as a conduit for abstract conceptual thought. Without this conformity between object [Leinwandbild, CS] and subject [Zuschauer, CS], no transference can take place.[32]

Es braucht also einen Kanal für die Übertragung. Und dieser Kanal ist in erster Linie der Zuschauerkörper, der sich allerdings in irgendeiner Weise konform zeigen muss mit dem, was die Leinwandprojektion ihm an verkörperten Aspekten bietet. Eine mögliche Ursache dafür, dass abstrakte Inhalte von einem Filmemacher über audiovisuelle Bilder, wie sie auf einer Leinwand zu finden sind, zum Zuschauer übertragen werden können, wird in neuronalen Spiegelungsmechanismen gesehen: in der Annahme also, dass es Neuronen in sensomotorischen Hirnregionen gibt, die sowohl aktiv sind, wenn eine Bewegung ausgeführt wird, als auch wenn diese Bewegung lediglich beobachtet wird.[33] Vor diesem Hinter-

---

31 Es wird im Weiteren noch deutlich werden, dass ein solcher Perspektivwechsel nicht in der Überlegung aufgeht, es käme also lediglich die andere konzeptuelle Metapher zum Tragen, mit der zufolge der KMT gängiger Weise ZEIT konzeptualisiert wird (im Sinne der „ego-moving metaphor", bei der der Betrachter sich bewegt und die Zeit unbewegt ist; vgl. Lakoff/Johnson: *Philosophy in the Flesh*, S. 141).

32 Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning, S. 94.

33 Die Spiegelneuronentheorie wurde von Vittorio Gallese und Kollegen in den 1990er Jahren im Kontext von Forschungen an Primaten initiiert, vgl. z. B. Vittorio Gallese/Luciano Fadiga/Leonardo Fogassi/Giacomo Rizzolatti: Action Recognition in the Premotor Cortex. In: *Brain* 119.2 (1996), S. 593–609. Experimentell ist bis dato nicht hinlänglich geklärt, ob auch der Mensch über solche Neuronen verfügt, dennoch hat die Spiegelneuronentheorie einen großen Nachhall gefunden, nicht zuletzt auch in Auseinandersetzungen mit ästhetischen Phänomenen. Auch Gallese selbst

grund wird dargestellten Ereignissen und Handlungen sowie der filmischen Inszenierung das Vermögen zugesprochen, physische Erfahrungen und „embodied mechanisms" im Zuschauer aktivieren zu können[34] – und infolgedessen kann der Zuschauerkörper als Kanal fungieren. Postuliert wird dementsprechend eine Konformität zwischen einem in seinem Ursprung körperlich-erfahrungsbasierten, sensomotorischen Schema, das in ein audiovisuelles Bild durch den Filmemacher implementiert wird, und einem körperlichen Empfinden des Zuschauers, das aus der Aktivierung verkörperter Mechanismen hergestellt wird.[35] Zentral für die Idee von verkörperter Bedeutung im audiovisuellen Bild bleibt daher der menschliche Körper: Entscheidend sind die Erfahrung, die (außerfilmisch) von einem menschlichen Körper in Interaktion mit seiner gegebenen Umwelt gemacht wird, und das Muster, das diese Erfahrung strukturiert und daher Teil des konzeptuellen Systems ist. So heißt es in Rückbezug auf die Analyse des Image-Schemas START-WEG-ZIEL in PROFESSIONE: REPORTER:

> The conformity between the form of the film, on the one hand, and the subject's body, on the other hand, constitutes an opening to the conveyance of abstract meaning [… the passage of time, CS] where the body functions as the source domain for the metaphoric clarification of the abstract target domain. The image schema that is expressed in the form (a camera movement, a concrete expression of the work) and that metaphorically refers to the concrete repertoire of the viewer's experiences (physical actions such as swimming or walking), is then again applied metaphorically in order to convey an abstract phenomenon.[36]

---

hat in diese Richtung gearbeitet: Für eine Kontextualisierung mit der Bildenden Kunst vgl. David Freedberg/Vittorio Gallese: Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. In: *Trends in Cognitive Science* 11.5 (2007), S. 197–203; für eine Kontextualisierung mit audiovisuellen Bildern vgl. Christian Keysers/Evelyne Kohler/M. Alessandra Umiltà/Luca Nanetti/Leonardo Fogassi/Vittorio Gallese: Audiovisual Mirror Neurons and Action Recognition. In: *Experimental Brain Research* 153.4 (2003), S. 628–636, doi: 10.1007/s00221-003-1603-5; Vittorio Gallese/Michele Guerra: Embodying Movies. Embodied Simulation and Film Studies. In: *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image* 3 (2012), S. 183–210. Für eine Situierung der Spiegelneuronentheorie im größeren Kontext der Diskussion um die Verkörperung audiovisueller Bilder vgl. Jan-Hendrik Bakels: Embodying Audio-Visual Media. Concepts and Transdisciplinary Perspectives. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2048–2061.

34 Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning, S. 95.

35 Ebd., S. 96.

36 Ebd.

5 Resümee: Ein statisches Metaphernverständnis, geprägt von der Repräsentations-Idee und einem Sender-Empfänger-Modell von Kommunikation

Ohne dass dies dezidiert thematisiert oder reflektiert wäre, verhalten sich die in den vorherigen Kapiteln diskutierten Ansätze nun zu einem klassisch gewordenen filmtheoretischen Befund. Denn mit der Entscheidung, sich Metaphern in audiovisuellen Bildern aus Perspektive der Konzeptuellen Metapherntheorie zuzuwenden, positionieren sie sich zu einem für traditionelle Sprachtheorien provokanten Fazit, wie es aus Beschäftigungen mit der Frage, inwiefern Film als Sprache bzw. als etwas Sprachähnliches betrachtet werden kann, gezogen wurde:

> Die ersten Filmsemiotiken sind ja auf die Grenze gestoßen, die darin liegt, dass die montierten Bildfolgen des Films wesentliche Bestandteile der Sprache *nicht* bereithalten: es gibt weder logische noch grammatikalische Strukturen, die eine Sprache des Films konstituierten, und es gibt auch kein Lexikon, mit dem sich filmische Wörter nachschlagen oder übersetzen ließen. […] Insofern ist jeder Film, oder jede Folge filmischer Bewegungsbilder ein Sprechen […] ohne Sprache.[1]

Einer solchen Sprach(system)losigkeit audiovisueller Bilder begegnen nun die KMT und die daran orientierten Ansätze, indem sie den Rahmen verschieben. So kommt – eben mit dem maßgeblich metaphorisch strukturierten konzeptuellen System – ein anderes Bezugssystem in den Blick, das indifferent gegenüber medialen Ausdrucksformen ist: Unabhängig davon, ob man es mit sprachlich

---

1 Gertrud Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Sybille Krämer. München: Wilhelm Fink 2004, S. 163–188, hier S. 163, Herv. i. O. Vor allem auf Metz’ Arbeiten wird sich hier bezogen. Vgl. z. B. Metz: *Semiologie des Films*; siehe hierzu auch Thomas Elsaesser/Emile Poppe: Film. In: *The Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Bd. 3. Hrsg. v. R.E. Asher. Oxfords: Pergamon Press 1994, S. 1225–1241. Aus dem Umstand, dass filmischen Bildern kein Sprachsystem zugrunde liegt, wird die vorliegende Arbeit freilich nicht den Schluss ziehen, wie er sich aus semiotischer (bzw. semiologischer) Sicht anbietet: dass nämlich jede Bedeutungsgebung filmischer Bilder deshalb auf Codes, d. h. auf Konventionalisierungen basieren würde, wie Koch diese Perspektive resümiert. Vgl. zur Code-Diskussion der Semiologie auch Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag 2006, hier S. 215–223.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-005

oder filmisch artikulierten (kreativen bzw. konzeptuellen) Metaphern zu tun hat – jedes Mal, so die Annahme, manifestiert sich ein System von Konzepten.

Das impliziert jedoch etwas Entscheidendes. Denn infolgedessen zeigt sich in der KMT die traditionsreiche Repräsentations-Idee. Diese hat sich maßgeblich an der Idee des Zeichens herausgebildet, mit der eine „*Ineinssetzung* von Zeichen und Bezeichnetem", wie sie im magischen Denken des Rituals vorherrschte, abgelöst wurde.[2] Und eben die *Trennung* des zuvor In-eins-Gesetzten ist, so die Philosophin Sybille Krämer, „der Lebensnerv der Idee der ‚Repräsentation'": „Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns zu leisten haben."[3] Damit aber werde die Welt „doppelbödig":

> Etwas, das unseren Sinnen zugänglich ist, wird interpretiert als raum-zeitlich situierte Instanziierung von etwas, das nicht mehr unmittelbar gegeben ist, gleichwohl jedoch der singulären Erscheinung logisch und genealogisch vorausgeht. Mit dem Phänomen des repräsentationalen Zeichens spaltet sich die Welt auf in eine ‚Tiefenstruktur', die ein universelles Muster birgt, und eine ‚Oberfläche', die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert. Das, was erscheint, wird zum Derivat von etwas, das hinter der Erscheinung liegt, also unseren Sinnen nicht zugänglich ist. Dieses in der Semiotik der Repräsentation verwurzelte Weltverhältnis sei […] das „Zwei-Welten-Modell" genannt.[4]

Den Intuitionen dieses Zwei-Welten-Modells folgen, so Krämer, „[n]ahezu alle modernen sprachtheoretischen Ansätze, aber auch weite Bereiche der Texthermeneutik und der Bedeutungstheorien" – sowie Ansätze in der Kognitiven Linguistik: Krämer führt als Beispiel für einen solchen Ansatz Noam Chomskys Transformationsgrammatik an, in der es „um das Wissenssystem, das als ein inneres mentales Organ das äußere Sprachverhalten hervorbringt", geht.[5] Indem die (von Krämer nicht angesprochene) Konzeptuelle Metapherntheorie nun Erfahrung zum Ausgangspunkt von Bedeutung macht, ist die Kognitive Linguistik Lakoff'scher Prägung zwar als explizite Gegenbewegung zu Chomskys Ansatz eines regelbasierten Systems angelegt; als Gegenbewegung zu einem System-Modell also (welches ursprünglich weniger auf eine Bedeutungs- denn auf eine Syntaxtheorie zielte), bei dem von einer Modularität des Geistes ausgegangen und die Existenz

---

2 Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 323–346, hier S. 323, Herv. CS.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 324.

5 Ebd. Zur Transformationsgrammatik vgl. z. B. Noam Chomsky: *Regeln und Repräsentationen* [1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

eines mentalen Lexikons postuliert wird, und bei dem körperliche Erfahrung keine Rolle spielt.[6] Doch trotz dieser Absetzungsbewegung, die vor allem in den Anfängen der KMT vorherrschte, lässt sich argumentieren, dass auch die KMT am Zwei-Welten-Modell ausgerichtet ist. Zum einen wäre ihre medienindifferente Anlage anzuführen. Im Zwei-Welten-Modell „gehören Medien ausschließlich der Realisierungs- und Instantiierungsebene [sic] an" und kommen dementsprechend nur dann ins Spiel, „wenn vom medienindifferenten [...] Kenntnissystem unter raum-zeitlich spezifizierbaren Bedingungen Gebrauch gemacht wird".[7] Diesbezüglich sei an die oben dargelegte Position Lakoffs erinnert, demzufolge eine komplexe konzeptuelle Metapher durch ein Set ontologischer Korrespondenzen zweier Konzept-Bereiche begründet ist, was es uns erlaubt, unser Wissen über einen Bereich zu nutzen, um über einen anderen Bereich nachzudenken. Es sei auch an die Idee erinnert, dass, *weil* ‚Metapher' primär etwas Konzeptuelles sei („a matter of thought"),[8] unterschiedliche Medien die gleiche konzeptuelle Metapher manifestieren – weshalb die Art und Weise einer Artikulation für das Modell zweitrangig ist. Darüber hinaus ist für eine Verortung der KMT im Zwei-Welten-Modell bezeichnend, dass sich die KMT für Sprache und Kommunikation interessiert, weil sie daran, wenn auch nicht grammatische Regeln, aber doch in gewisser Weise regelhafte konzeptuelle Schemata beschreiben möchte, „denen wir", um wieder mit Krämer zu sprechen, „im Sprechen und Kommunizieren folgen".[9] Das automatische Verfügen über solche Schemata scheint als eine Art Erfahrungs-Wissen bestimmbar, welches (implizit oder explizit) in Sprechern oder eben in Filmemachern oder Filmzuschauern seine Repräsentation findet. Und schließlich ist mit Image-Schemata und Primärmetaphern auch eine für das Zwei-Welten-Modell typische „Analytizität" gegeben, d. h. die Idee, metaphorische Ausdrücke „in letzte Elementareinheiten zu zerlegen".[10]

Entsprechend signifikant ist, dass von den vorgestellten Ansätzen denn auch so prominent auf ein System abgehoben wird, das der Kognition (im weitesten

---

6 Für diesen Hinweis danke ich Cornelia Müller.

7 Sybille Krämer: Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache. In: *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten.* Hrsg. v. Christina Lechtermann und Carsten Morsch. Bern/Berlin: Peter Lang 2004, S. 343–356, hier S. 345. Angemerkt sei, dass gerade in den Gründungsschriften der KMT die Sprachbeispiele gänzlich aus raum-zeitlich spezifizierbaren Gebrauchskontexten herausgelöst sind.

8 Coëgnarts/Kravanja: Embodied Visual Meaning, S. 89.

9 Vgl. Krämer: Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache, S. 344.

10 Ebd., S. 345. Mit „Analytizität" ist hiermit einer von drei Aspekten herausgegriffen, die Krämer im Rahmen von „Diskursivität" als dem dritten Merkmal des Zwei-Welten-Modells nennt. Krämer, die im Wesentlichen sprachtheoretisch argumentiert, zählt zur Diskursivität über die Analytizität hinaus noch Linearität und Arbitrarität (siehe ebd.).

Sinne) zugrunde liegt.[11] Durchgängig findet sich die Annahme, dass Filmemacher als Produzenten audiovisueller Bilder mehr oder weniger bewusst auf eine konzeptuelle System-Ebene Bezug nehmen, und in dieser intentionalen Bezugnahme die Ursache für die Wirkmächtigkeit wie auch Kommunikationsfähigkeit von Filmen liegt. Und obwohl sprachwissenschaftliche Metaphernkonzepte für diese Arbeiten vordergründig keine Rolle spielen,[12] bleibt damit doch eine Reminiszenz an traditionelle Metapherntheorien bestehen. Denn die Metapher wird – klassischer Weise – als statisch gegebene Bedeutungseinheit entworfen: Eben weil der Bezug auf ein konzeptuelles System als Entität[13] immer gegeben ist, kann produzentenseitig für die Produktion audiovisueller Metaphern über eine solche Bedeutungseinheit intentional verfügt und davon ausgegangen werden, dass sie – insbesondere bei den konzeptuellen Metaphern – rezipientenseitig automatisch abgerufen wird. Produktionsseitig wird also ein (relativ)[14] konstruktives Moment in den Mittelpunkt gerückt, insofern sich Mediengestalter vor die Aufgabe gestellt sehen, Abstraktes darzustellen, und der Rekurs auf konzeptuelle Metaphern es ihnen ermöglicht, Abstraktes in eine anschauliche Form zu bringen. Rezeptionsseitig wiederum erscheint die Metapher eher als Automatismus. Denn ist der produktionsseitige Konstruktionsakt (d. h. die Entscheidung und Umsetzung, was wie zu inszenieren ist) erst einmal geleistet, so ist für den Zuschauer wiederum, der die Bilder konsumiert, die Metapher eine Gegebenheit, da über das gleiche, weitgehend statisch gedachte System verfügt wird. Der Aspekt einer Gegebenheit der Metapher ist auch für Forcevilles Ansatz zu kreativen Metaphern in Anschlag zu bringen, obwohl dort eine Zuschaueraktivität im Mittelpunkt steht – doch diese läuft, wie hier argumentiert wurde, letztlich auf das Re-Konstruieren eines Gegebenen hinaus. Infolgedessen aber bleibt bei KMT-orientierten Ansätzen denn auch ein dynamischer Charakter von Metaphern weitestgehend außen vor.

---

11 Auch das Genresystem (beruhend auf einem taxonomischen Genreverständnis) wird darin etwa stark gemacht. Vgl. hierzu z. B. Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*.

12 Forcevilles Bezugnahme auf Blacks Interaktionstheorie der Metapher bildet hier eine Ausnahme.

13 Es ist insbesondere Lakoff, der ein solches Verständnis eines konzeptuellen Systems als Entität in der Kognitiven Linguistik stark macht. Vgl. z. B. Lakoff: The Neural Theory of Metaphor. Gibbs beispielsweise vertritt ein dynamisches Verständnis, wodurch noch das System selbst emergent ist. Vgl. Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*; Raymond W. Gibbs, Jr./Lynne Cameron: The Social Cognitive Dynamics of Metaphor Performance. In: *Cognitive Systems Research* 9.1–2 (2008), S. 64–75; Raymond W. Gibbs, Jr.: *Metaphor Wars. Conceptual Metaphors in Human Life*. Cambridge: Cambridge University Press 2017.

14 Das konstruktive Moment ist relativ, insofern ein Rekurs auf Vorgängiges im Zentrum steht.

Gerade weil von der Metapher bzw. von metaphorischer Bedeutung als einer Gegebenheit ausgegangen wird, weil es als etwas entworfen ist, über das zu verfügen ist, bietet sich wiederum ein Sender-Empfänger-Modell von Kommunikation für KMT-orientierte Ansätze an. Damit geht einher, dass die Analysen ihren Ausgangspunkt mehr von konzeptuellen Metaphern (ob nun einfachen oder komplexen) bzw. von bestehenden Konzepten nehmen und weniger zuvorderst beim audiovisuellen Bild ansetzen (dies gilt auch für den Fall, wenn filmische Inszenierungsstrategien wie etwa eine Kamerabewegung argumentativ eingebunden werden). Verkörperung wird insofern auch wesentlich bezogen auf systemische, außerfilmische Muster von Erfahrung gedacht, und es wird dementsprechend nicht vom audiovisuellen Bild als einer konkreten Form von (Wahrnehmungs-) Erfahrung ausgegangen. Das in besonderer Weise Sinnlich-Bildliche von Filmen und die körperliche Wahrnehmung dessen in einem Sehen und Hören bleibt eine Leerstelle.

6 Perspektivverschiebungen

Den Blick auf das Kommende vorauswerfend, und im Sinne eines Scharniers zwischen den beiden Theorieteilen dieser Arbeit, seien an dieser Stelle kurz wesentliche Perspektivverschiebungen benannt, die für das Folgende signifikant sind.

Sich zu vergegenwärtigen, dass der KMT das Zwei-Welten-Modell inhärent ist, lenkt das Augenmerk nochmals darauf, dass – eben weil die KMT sprachliche Äußerungen und andere Ausdrucksformen als Oberflächenmanifestationen einer ihnen zugrunde liegenden Struktur des Denkens betrachtet und jene Struktur es letztlich ist, für die die KMT sich zuvorderst interessiert – diese Theorie nicht darauf ausgelegt ist, kommunikative Ereignisse in den Blick zu nehmen. Mit Lynne Cameron formuliert: Die KMT zielt auf ein universalistisches Metaphernverständnis – ihr Ziel ist es *nicht*, zu erklären, „what is happening when metaphor is used in discourse".[1] Das aber heißt: Selbst vor dem Hintergrund, dass verschiedenste psycholinguistische Forschungen auf eine psychologische Realität von konzeptuellen Metaphern schließen lassen,[2] folgt aus der KMT nicht automatisch ein Ansatz, mit dem sich eine figurative Bedeutungskonstruktion, wie sie sich in konkreten Kommunikationssituationen ereignet, theoretisch wie analytisch erschließen ließe.[3] Die KMT mit ihren Überlegungen zu konzeptuellen Metaphern als relativ stabilen, erfahrungsgesättigten Wissensstrukturen bietet also, so die These, keine geeignete Grundlage, um sich dem zu Anfang skizzierten Verständnis einer Zuschaueraktivität des Metaphorisierens zu nähern. Denn es bleibt zum einen die Leerstelle metaphorischer Dynamik, und zum anderen findet die Medienspezifität keine wirkliche Berücksichtigung.[4]

Dementsprechend wird für die folgenden Ausführungen ein Perspektivwechsel vollzogen – ein Wechsel, der im Kontext des Forschungsprogramms der *Applied Metaphor Studies* zu verorten ist. Zentraler Anknüpfungspunkt für die Studie sind hier die Arbeiten Lynne Camerons und Cornelia Müllers. Ihre Fokus-

---

1 Lynne Cameron: *Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations*. New York [u. a.]: Routledge 2011, hier S. 25.

2 Für eine Übersicht vgl. z. B. Raymond W. Gibbs, Jr.: Evaluating Conceptual Metaphor Theory. In: *Discourse Processes* 48.8 (2011), S. 529–562, doi: 10.1080/0163853X.2011.606103.

3 Vgl. auch Vyvyan Evans: Metaphor, Lexical Concepts, and Figurative Meaning Construction. In: *Cognitive Semiotics* 5.1–2 (2009), S. 73–107, hier S. 91.

4 Die Blendingtheorie wiederum berücksichtigt zwar das Entstehen neuer Metaphern und Konzepte, auch hier wird jedoch nur auf Ebene des Bezeichneten, Symbolisierten argumentiert, und nicht die jeweilige Ausdrucksform selbst einbezogen. Vgl. Gilles Fauconnier/Mark Turner: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books 2003.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-006

sierung auf Dynamiken in der Alltagskommunikation haben maßgeblich mit dazu geführt, dass sich in der kognitiv ausgerichteten Metapherntheorie in den letzten Jahren

> ein aufkeimendes Bewusstsein für die Notwendigkeit mikroskopischer Nahaufnahmen im kommunikativen Handlungskontext sowie deren kultureller Bedingtheit verzeichnen [lässt], und das heißt, ein stetig wachsendes Bewusstsein, die am [...][S]ystem orientierte Ausgangstheorie um Aspekte der [...][V]erwendung zu ergänzen und umzugestalten.[5]

‚Gebrauch' wird hier nicht mehr im Sinne einer Instanziierung adressiert. Vielmehr wird damit der Ausdruck als solcher relevant. Für die Entwicklung einer Idee von Metaphern im Kontext audiovisueller Bilder, bei der mit ‚Gebrauch' nicht ‚Instanziierung' gemeint ist, wird daher auch das philosophische Konzept aisthetischer Performativität relevant, wie es mit Sybille Krämer skizziert werden wird. Die methodologische Bedeutung eines performativen Gebrauchsverständnisses, so lässt sich mit Krämer argumentieren, besteht nicht darin, die für die Geisteswissenschaften so grundlegende Erklärungsfigur von System und Gebrauch aufzugeben.[6] In einem repräsentationskritischen Sinne geht es vielmehr darum, im System nicht mehr das logisch-genealogische Primat zu sehen und sich daher auch auf eine andere Weise mit einer den Sinnen zugänglichen ‚Oberfläche' zu beschäftigen – wie sie eben beispielsweise das audiovisuelle Bild darstellt. Formelhaft gefasst, wird im Folgenden somit in besonderer Weise dem ‚Wie', der sinnlich wahrnehmbaren Artikulationsform des audiovisuellen Bildes Beachtung geschenkt werden.

Mit der Perspektivverschiebung von System zu Gebrauch geht zudem einher, dass sich mit dem phänomenologisch geprägten Modell einer *cinematic communication*, wie es mit Vivian Sobchack dargelegt werden wird, nun auf ein anderes Modell als das von Sender und Empfänger zu beziehen ist. Das Modell filmischer Kommunikation erweist sich, wie sich zeigen wird, als fruchtbar für ein Verständnis von ‚Bedeutung' als etwas Flexiblem und Prozesshaftem, das sich in erfahrungsimmanenten Situationen ereignet – mit jener Idee von ‚Metapher' als einem Zusammenhang von Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen also, wie sie die Studie hier entwickelt. An die Arbeiten von Hermann Kappelhoff zum Konzept der filmischen Ausdrucksbewegung anschließend wird es darum gehen, „das Verstehen des Zuschauers nicht jenseits medial strukturierter affektiver und perzepti-

5 Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung*, S. 17.

6 Vgl. Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 345. Hier liegt eine Schnittstelle zu Cameron und Müller, wie zu sehen sein wird.

ver Prozesse [...] zu beschreiben".[7] Damit modifiziert sich auch noch in einer anderen Hinsicht das Setting: Nicht die Kommunikation zwischen Filmemacher und Zuschauer, wie dies bei den vorgestellten KMT-orientierten Ansätzen der Fall war, ist die zentrale Fluchtlinie – relevant wird vielmehr die Interaktion zwischen audiovisuellen Bildern und Zuschauer werden.

Es wird insofern an den Gedanken Fahlenbrachs angeknüpft werden, dass ein an der Aristotelischen Aisthesis orientierter Ästhetikbegriff[8] eine zentrale theoretische Fluchtlinie von Metaphern im Kontext audiovisueller Bilder ist und „affektiv-emotionale[] und körperliche[] Aspekte ästhetischer Wahrnehmung" in besonderer Weise zu berücksichtigen sind.[9] Wie auch Fahlenbrachs Modell liefert die vorliegende Studie daher einen Beitrag zu einer „körperlich-affektiven Medienästhetik".[10] Dabei wird sich jedoch weniger auf die Empirie kognitions- und medienpsychologischer Studien bezogen, wie dies bei Fahlenbrachs KMT-geprägtem Modell audiovisueller Metaphern der Fall ist. Stattdessen knüpft das nun zunächst theoretisch zu entfaltende Verständnis filmischer Metaphern sowohl an Forschungen zur Metapher im Sprachgebrauch wie auch an medienphilosophische sowie phänomenologisch und ausdruckstheoretisch orientierte filmwissenschaftliche Überlegungen an: ‚Metaphorisieren' wird als etwas entworfen, das an eine audiovisuelle Oberflächenperformanz, an sprachliche wie audiovisuelle Ausdrucksweisen des filmischen Bildes gebunden ist.[11] Und es ist die Empirie filmanalytischer Studien (wie sie Teil II und vor allem Teil III entfalten), auf die sich meine Ausführungen stützen.

Thetisch formuliert, wird ‚Metaphorisieren' im Folgenden als filmwissenschaftliches Modell für Semioseprozesse, die über eine ästhetische Organisation von Wahrnehmung modelliert sind, dargelegt werden. Und es ist dies ein Modell, das eine Ausdrucksebene audiovisueller Bilder dezidiert integriert, für welche sich gerade die an der Verkörperungsthese der KMT orientierten oben dargelegten Forschungen gar nicht mehr interessieren: die Wortsprache. Hierfür werde ich

---

7 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8 2004, hier S. 48.

8 Vgl. hierzu Wolfgang Welsch: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

9 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 16 f. Vgl. auch Fahlenbrach: Wahrnehmungsästhetik der Medien als ‚Aisthesis'?

10 Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 21.

11 Damit ist es nicht zuletzt auch ein Anliegen der vorliegenden Studie, zu zeigen, dass eine phänomenologische Orientierung und die damit verbundene gegenstandsnahe Beschreibung zum einen theoretisch begründet und zum anderen nicht notwendigerweise zu einer Analyseform führt, der es an Objektivität, intersubjektiver Nachvollziehbarkeit und transparenten Prämissen mangelt, wie es etwa Fahlenbrach kritisiert (ebd.).

mich nun zunächst Betrachtungen von Alltagskommunikation zuwenden, bevor dann audiovisuelle Bilder fokussiert werden, denn eine filmwissenschaftliche Auseinandersetzung gerade mit Arbeiten zur Metapher in der kommunikativen Alltagsinteraktion (und nicht etwa eine Beschäftigung mit textfokussierten Metaphernforschungen) ist theoretisch wie methodisch fruchtbar. Dies hat seinen Grund in der Annahme, dass man auch von der Konstellation ‚Film – Zuschauer' als einer Kommunikationssituation sprechen kann – und dass die *cinematic communication* und jene zwischen zwei (oder mehr) Gesprächspartnern bei aller Unterschiedlichkeit doch auch etwas prominent miteinander teilen: In gewisser Weise sind beide als *sich in der Zeit entfaltende, multimodale Diskursereignisse* zu betrachten. Ein *Gespräch* kann als ein immer je spezifischer zeitlicher Verlauf beschrieben werden, den die Gesprächspartner in ihrer Interaktion selbst noch hervorbringen. Die Rede wechselt von einem Interaktionspartner zum anderen; worauf sich der Fokus richtet und in welcher Weise dies geschieht, ist dynamisch; ein Thema kann sich wie ein roter Faden durch ein ganzes Gespräch ziehen, Gespräche können aber auch mäandern; Weltsichten und Wahrnehmungsweisen werden zum Ausdruck gebracht, verhandelt, geteilt, modifiziert; und: der sprachliche Ausdruck ist immer eingebettet in und begleitet von körperlichem Ausdruck – von Positionierungen der Körper, von stimmlichen, mimischen, gestischen Bewegungen und Interventionen. Die Konstellation ‚Film – Zuschauer' ist nun etwas anders gelagert, insofern der Zuschauer die filmische Rede nicht zu beeinflussen, nicht zu lenken vermag. Vielmehr überlässt sich der Zuschauer im Akt des Zuschauens dem zeitlichen Verlauf des Films: seinem Verweilen bei einer Sache, seinen Abschweifungen; seinen in Anschauungen und Wahrnehmungsweisen gegebenen Beschreibungen und Hervorbringungen von Welt. Es ist ein zeitlicher Verlauf, den der Film zum Ausdruck bringt. Sein sprachlicher Ausdruck (ob nun gesprochen oder geschrieben) ist dabei immer schon eingebettet in seinen audiovisuellen Bild-Ausdruck: in Bewegungen von Sound, Kamera, Montage etwa oder im Schauspiel, in Farbe und Licht oder in der Bildkomposition.[12]

---

12 Zur nicht additiven Multimodalität des filmischen Bewegungsbildes, das selbst noch als „spezifischer Ausdrucksmodus" zu fassen ist, vgl. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 118.

Teil II: **Grundlagen filmischen Metaphorisierens: Vom Sprachgebrauch zum Filme-Sehen**

7 Sprach- und gestenwissenschaftlicher Bezugspunkt: Metapher als dynamischer, situativ verorteter und verkörperter Denkprozess

Kognitive Metapherntheorien, die an einer Gebrauchsperspektive orientiert sind, gibt es nicht erst, seit sich in Resonanz auf die Konzeptuelle Metapherntheorie, welche auf der Ebene von Sprachgemeinschaften zu verorten ist, die Kritik formiert hat, dass die konkreten Äußerungssituationen und -kontexte dort außer Acht gelassen sind. So adressiert etwa Max Blacks seit den 1950ern entwickelte *Interaktionstheorie*[1] metaphorische Aussagen; das meint Aussagen, bei denen ein Fokus und ein Rahmen zusammenwirken.[2] Solche Aussagen basieren Black zufolge weniger auf objektiv gegebenen Ähnlichkeiten – vielmehr *kreieren* sie Ähnlichkeiten.[3] Metaphorische Aussagen werden als „kognitive Instrumente" charakterisiert, „die unerläßlich sind zur Wahrnehmung von Verbindungen, welche, einmal erkannt, dann wirklich vorhanden sind" – in der „Herstellung der Metapher" wird auf diese Weise ein wirklichkeitskonstituierendes Moment gesehen.[4] Und eine solche Auffassung von der Metapher knüpft sich wiederum an die Überzeugung, „daß die ‚Welt' notwendig eine Welt in einer bestimmten Beschreibung ist – oder eine Welt, die aus einer bestimmten Perspektive gesehen wird".[5] Metaphern wird das Vermögen zugesprochen, solche Perspektiven, ja: ‚Welt' erzeugen zu können.

Der vorliegende Teil II, der ein film- und medienwissenschaftliches Verständnis von ‚Metapher' im Kontext audiovisueller Bilder aus einer Gebrauchsperspektive entwickelt, nimmt Anschluss an diese sprachphilosophischen Überlegungen Blacks zu metaphorischen Aussagen – ist doch auch das filmische Bild nicht einfach als Repräsentation einer gegebenen Welt, sondern als spezifische Konstitutionsweise von Welt zu erachten.[6] Wie soeben im vorangegange-

---

1 Black: Metaphor; Black: Mehr über die Metapher.

2 Black baut wiederum auf Richards rhetorisch orientierten Überlegungen aus den 1930er Jahren auf (Ivor Armstrong Richards: Metaphor [1936]. In: *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press 1965, S. 89–114).

3 Vgl. Black: Metaphor, S. 284 f.

4 Black: Mehr über die Metapher, S. 409.

5 Ebd.

6 Vgl. etwa Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989; Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Und signifikanter Weise ist es ein medientheoretischer Gedanke, mit dem

https://doi.org/10.1515/9783110614619-007

nen Kapitel ‚Perspektivverschiebungen' skizziert, wird darüber hinaus der Annahme gefolgt, dass ein Gespräch und das Schauen eines Films gewisse Ähnlichkeiten zeigen, insofern beide als sich in der Zeit entfaltende, multimodale Diskursereignisse zu betrachten sind. Dies motiviert das Vorgehen, aus dem Bereich der Sprach- und Gesprächsforschung weitere grundlegende Annahmen zur Metapher aus einer Gebrauchsperspektive, wie sie sich maßgeblich seit Ende der 1990er Jahre entwickelt haben (und prägend für eine solche Perspektive in der linguistischen Metaphernforschung geworden sind), ausführlicher vorzustellen und einzuholen: Mit Lynne Cameron, deren Forschung sich auf sprachliche Äußerungen konzentriert, wird in den Blick genommen, dass und in welcher Weise ‚Metapher' eine dynamische diskursimmanente und diskursgestaltende Aktivität ist – und eine Metaphernanalyse daher auch eine Möglichkeit bietet, sich Diskursereignisse zu erschließen. Mit Cornelia Müller, die das sich in der Zeit entfaltende Zusammenspiel von Sprache und Geste betrachtet, wird vor allem auf anschauliches Denken und geteilte Wahrnehmungen abgehoben. Wie solch linguistische Positionen ‚Metapher' in der Alltagskommunikation als einen dynamischen, situativen und verkörperten Denk- und Verstehensprozess entwerfen,[7] soll daher als metapherntheoretischer Bezugspunkt und auch erste methodische Orientierung für das zu entwickelnde Verständnis filmischen Metaphorisierens fungieren.

7.1 Metapher als diskursimmanente Aktivität (Cameron)

Die Linguistin Lynne Cameron, die sich für Sprachgebrauch und Verstehensprozesse in jeweils spezifischen dialogischen Kontexten interessiert, hat sich insbesondere mit Unterrichtsgesprächen[8] und Gesprächen von Menschen in Post-Konflikt-Gesellschaften[9] beschäftigt. Beide Male zeigt sich die Metapher als ein dialogischer Verständigungsweg: sei es in Prozessen des Lernens oder in Prozessen der Versöhnung und Bildung von Empathie. Camerons Untersuchungen

---

Black sich seiner Idee einer kreativen, wirklichkeitskonstituierenden Metapher annähert: „‚Hat es das Zeitlupenbild eines galoppierenden Pferdes vor der Erfindung der Kinematographie gegeben?' Hier wird die ‚Sicht' notwendigerweise durch ein vom Menschen geschaffenes Instrument vermittelt […]. Und doch wird das, was im Zeitlupenfilm zu sehen ist, sobald es erst einmal wahrgenommen wurde, zu einem Bestandteil der Welt." (Black: Mehr über die Metapher, S. 408.)

7 Siehe weiterführend hierzu auch Kappelhoff: *Kognition und Reflexion* sowie Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

8 Lynne Cameron: *Metaphor in Educational Discourse*. London: Continuum 2003.

9 Cameron: *Metaphor and Reconciliation*.

konzentrieren sich dabei auf die Verbalsprache, denn sie erachtet die Metapher nicht als etwas rein Kognitives, sondern als etwas, das zugleich grundlegend sprachlich ist.[10] Doch selbst wenn hier ausschließlich sprachliche Äußerungen betrachtet werden, die ja beim audiovisuellen Bild nur *eine* (und nicht unbedingt notwendige) Artikulationsdimension betreffen: Camerons im sogenannten ‚discourse dynamics'-Ansatz[11] verankertes Metaphernverständnis ist für den vorliegenden Kontext relevant, weil ‚Metapher' als ein in einem Diskursereignis emergierendes Phänomen und als eine Aktivität aufgefasst wird, weil es als etwas dezidiert Dynamisches, Prozessuales in den Blick genommen wird. So hat Cameron ein äußerst dynamisches Metaphernverständnis entwickelt, für das die Gebrauchsperspektive die maßgebliche ist:

> Metaphor, [...] from the discourse dynamics perspective, becomes processual, emergent, and open to change. Rather than seeing metaphor as a tool or some other kind of object that is put to use, *a processual view attends to metaphor activity*. Metaphor is not part of a system that is put to use; *from a dynamic perspective there is only use*.[12]

Und noch die Rede vom ‚Metapherngebrauch' wird kritisch hinterfragt, suggeriere diese doch letztlich selbst, dass die Metapher ein zu gebrauchendes Objekt sei. Es liegt daher allein an der Tendenz der englischen Sprache, nominale Ausdrücke

---

10 Vgl. Lynne Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression. In: *Researching and Applying Metaphor in the Real World*. Hrsg. v. Graham Low, Zazie Todd, Alice Deignan und Lynne Cameron. Amsterdam: John Benjamins 2010, S. 333–355, hier S. 334.

11 Die Diskursform ‚Gespräch' wird mit Bezug auf die *Dynamic System Theory* dabei als ein in der soziokulturellen Welt verankertes Ereignis betrachtet, wodurch ein Diskurs immer schon gewisse Ausgangskonditionen hat und zugleich aber auch auf die soziokulturelle Ebene Einfluss nimmt. Für eine ausführlichere Erläuterung der Idee, Gespräche in der Perspektive komplexer dynamischer Systeme zu fassen, vgl. Lynne Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor. In: *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Lynne Cameron und Robert Maslen. London: Equinox 2010, S. 77–94, hier S. 82–93. Die Idee dynamischer Systeme ist den Naturwissenschaften entnommen – ein Beispiel für solch ein dynamisches System in der Umwelt ist etwa die Wolke, die aus der Interaktion von Wind, Feuchtigkeit und Temperatur emergiert. Für eine Übersicht zum *Discourse Dynamics*-Ansatz vgl. auch Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 333–336. Vgl. darüber hinaus Diane Larsen-Freeman/Lynne Cameron: *Complex Systems and Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press 2008; Gibbs/Cameron: The Social Cognitive Dynamics of Metaphor Performance.

12 Lynne Cameron/Robert Maslen/Zazie Todd/John Maule/Peter Stratton/Neil Stanley: The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis. In: *Metaphor and Symbol* 24.2 (2009), S. 63–89, hier S. 67, Herv. CS. Vor allem Gibbs entwickelt ein Verständnis konzeptueller Metaphern, die diese an dynamische Gebrauchstheorien der Metapher annähert. Vgl. Gibbs: *Metaphor Wars*.

den verbalen vorzuziehen, dass Cameron das ‚Metaphorisieren' als sprachliche Alternative zu ungelenk erscheint. Dennoch ist eben damit die Aktivität, die hier mit ‚Metapher' adressiert wird, terminologisch präziser zu greifen: „We might describe a dynamic perspective more accurately with verbs such as ‚*metaphorising*' [...].“[13] Welche Aspekte eines Metaphorisierens nun mit Cameron in den Blick kommen, sei im Folgenden sondiert.

Cameron arbeitet mit Transkriptionen von Gesprächen. Solche Transkriptionen sind für sie eine Spur eines „talking-and-thinking“, also die Spur einer sich tatsächlich ereignet habenden diskursiven Aktivität, bei der Sprechen und Denken miteinander zusammenhängen. Das Diskursereignis selbst bestimmt sie als „a bounded and coherent human activity involving the use of language“ – beispielsweise ein zur Versöhnung anberaumtes Gespräch, eine Schulstunde, eine Radiosendung, ein Treffen, ein Arzt-Patienten-Gespräch, oder ein Gespräch zwischen Freunden/Kollegen beim Kaffee.[14] Ein solches Diskursereignis wird als ein komplexes, dynamisches, selbst noch erst entstehendes System der im Gespräch interagierenden Personen betrachtet: „The dynamic system of discourse develops, adapts and flows as speakers' contributions build on each other, and as people develop their own or others' ideas.“[15] Und dies impliziert damit auch die Abkehr von einer statischen Idee von Bedeutung und Verstehen: „What if understanding through talk is achieved, not by choosing words to contain meanings and then placing meanings on the table for one's interlocutor to pick up, but rather is the result of the dynamics of the system?“[16]

Sprachlich artikulierte Metaphern zu analysieren, hat sich dabei für Cameron als ein zentraler diskursanalytischer Zugang erwiesen:

> Metaphor is everywhere once we look for it, or nearly everywhere; sometimes especially powerful and meaningful, but more often just mundane and ordinary. [...] Plotting people's metaphors as they talk is rather like following the breadcrumb trail that led Hansel and Gretel out of the forest. Metaphors offer a path through the confusion of conversation, with its stops and starts, its deviations and back tracks.[17]

---

13 Cameron/Maslen/Todd/Maule/Stratton/Stanley: Discourse Dynamics Approach to Metaphor, S. 67, Herv. CS. Vgl. auch Lynne Cameron: From Metaphor to Metaphorizing. How Cinematic Metaphor Opens Up Metaphor Studies. In: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Hrsg. v. Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018, S. 17–35.

14 Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor, S. 93.

15 Ebd., S. 82.

16 Larsen-Freeman/Cameron: *Complex Systems and Applied Linguistics*, S. 10 f.

17 Cameron: *Metaphor and Reconciliation*, S. 4.

Als ein wissenschaftlicher Zugang zu (oder, um im Märchenbild zu bleiben: Ausweg aus) Diskursen und ihrer Komplexität kann die Metaphernanalyse jedoch nur fungieren, wenn die Metapher selbst noch – als Diskursphänomen eben – nicht als etwas Statisches, sondern als ein sich immer wieder veränderndes, dynamisches Phänomen aufgefasst wird. ‚Metapher' in Gesprächen meint dann nicht nur das Zusammenbringen zweier verschiedener Ideen, aufgrund derer semantischer Interaktion etwas über diese beiden für sich genommenen Ideen Hinausgehendes entsteht:[18] Es meint darüber hinaus etwas, das den Gesprächsverlauf formt und selbst von diesem geformt wird, es meint „a shifting, dynamic phenomenon that spreads, connects, and disconnects with other thoughts and other speakers, starts and restarts, flows through talk developing, extending, changing".[19] Eben diese „amorphous and shifting nature of metaphor in use" scheint der Normalfall von Metaphern in Gesprächen zu sein und verlangt, auch theoretisch zentrale Berücksichtigung zu finden.[20]

Anders als dies etwa bei Forceville der Fall ist,[21] verortet Cameron vor diesem Hintergrund die metaphorische Kreativität denn auch auf der Gebrauchsebene, d. h. mit Blick auf die konkrete diskursive Ausgestaltung und Erscheinungsweise (weshalb auch die in den meisten Gesprächen beobachtbare Verwendung mehr oder weniger konventionalisierter metaphorischen Redensarten kein Ausschluss von Kreativität ist):

> The creativity of metaphor in talk appears less in the novelty of connected domains and more in the use of metaphor to shape a discourse event and in the adaption of metaphor in the flow of talk. Metaphor in talk is not evenly spread but gathers in clusters and occasionally, and then significantly, is altogether absent.[22]

Aus *discourse dynamics*-Perspektive lassen sich Metaphern im Kontext diskursiver Gesprächsereignisse maßgeblich als Emergenzprozesse beschreiben, als etwas, das sich entfaltet, sich verändert und im Verlauf des Ereignisses Muster ausbildet. Diese Prozesse, diese Bewegungen im Metaphorisieren fasst Cameron zum einen über das sogenannte *metaphor shifting*.[23] Damit wird beschreibbar, wie

---

18 So das basale Metaphernverständnis Camerons (ebd., S. 3) mit Bezug auf die Interaktionstheorie der Metapher nach Richards.

19 Lynne Cameron: Metaphor and Talk. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Hrsg. v. Raymond W. Gibbs, Jr. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 197–211, hier S. 197.

20 Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 336.

21 Vgl. hierzu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

22 Cameron: Metaphor and Talk, S. 197.

23 Zu Dynamiken von Metaphernemergenzen vgl. Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor, S. 87–93.

im Kontext eines Diskursereignisses einzelne metaphorisch gebrauchte Wörter und Phrasen – sogenannte *Metaphern-Vehikel* – zusammenhängen. (In dezidierter Abgrenzung zur KMT, und in Anlehnung an Richards, Black u. a. spricht Cameron weniger von *source* und *target*, sondern vielmehr von *vehicle* und *topic*: Metaphern-Vehikel weisen auf die Gegenwart einer Metapher hin, sind jedoch nur ein Teil der Metapher: Der andere Teil ist das metaphorische *topic*.) Aufgrund von diversen Studien sind vor allem drei *Shifting*-Typen ausgemacht worden:[24]

- Verlagerung eines metaphorischen Vehikels von einem metaphorischen Thema (*topic*) zu einem anderen
- Entwicklung eines metaphorischen Vehikels durch
  - Wiederholung
  - Re-Formulierung, etwa durch Synonymverwendung
  - Explizierung im Sinne von Ausdehnung, Elaborierung, Exemplifizierung
  - Kontrastierung
- Ent-Metaphorisieren eines zuvor metaphorischen Vehikels durch Wörtlich-Nehmen

Gerade mit der Entwicklung eines metaphorischen Vehikels kann Cameron zwei Phänomene in den Blick nehmen: die *ausgedehnte Metapher*[25] und die von Cameron so genannte *systematische Metapher*:

> [...] the outcome of intensive elaboration or explication of a particular vehicle over a short period of time will appear in the trace of discourse as an ‚extended metaphor'. Over longer periods of time, such as an entire discourse event, successive episodes and instances of vehicle developement around closely connected topics produce what we call ‚systematic metaphor'. [...] A systematic metaphor is not a single metaphor but an emergent grouping of closely connected metaphors.[26]

Beispielhaft für die Entwicklung eines metaphorischen Vehikels, die auf das ganze Diskursereignis ausgreift, wodurch dieses besondere metaphorische Diskursmuster der ‚systematic metaphor' emergiert, sei hier auf die Untersuchung eines Fokusgruppengesprächs zu Terrorismusrisiko verwiesen:

---

24 Vgl. für eine ausführlichere Übersicht der Typen des Metaphern-*Shifting* im dialogischen Sprachgebrauch Abb. 49 (im Anhang) sowie für eine Herleitung und Diskussion dieser Typen Lynne Cameron: Metaphor Shifting in the Dynamics of Talk. In: *Confronting Metaphor in Use. An Applied Linguistic Approach*. Hrsg. v. Mara Sophia Zanotto, Lynne Cameron und Marilda C. Cavalcanti. Amsterdam: John Benjamins 2008, S. 45–62.

25 Vgl. hierzu z. B. auch Paul Werth: Extended Metaphor – a Text-World Account. In: *Language and Literature* 3.2 (1994), S. 79–103.

26 Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor, S. 90 f.

> The risk was characterized as a *poker game* and a *game of bluff* involving *lottery odds* for a public who were *pawns in a game*. One participant observed that if the worst happened, *my number's up*. Thinking of it from the perspective of the authorities as players in such games, another said, *they're actually dicing with your life*. What all these metaphors have in common is not just that they relate to games, but that the games have outcomes which affect the public in arbitrary ways; in other words, they are games of chance. These individual metaphors therefore contribute to a systematic metaphor we can formulate as *BEING AFFECTED BY TERRORISM IS PARTICIPATING IN A GAME OF CHANCE*.[27]

Eine solche systematische Metapher ist Cameron zufolge ein kontext-gebundenes Phänomen, das immer in Beziehung zu einem spezifischen Diskursereignis zu begreifen ist: „Systematic metaphors are emergent phenomena that arise on the level of the discourse event out of decisions made in the minute-by-minute dynamics of talking-and-thinking, and are identified inductively."[28] Das unterstreicht noch einmal die Differenz systematischer Metaphern im Vergleich zu generalisierten konzeptuellen Metaphern, sind letztere doch „abstracted across multiple discourse events and speakers".[29] Die Fluchtlinie einer systematischen Metapher hingegen sind spezifische, situativ verortete Denkprozesse, gebunden an das jeweilige Diskursereignis. Die Idee systematischer Metaphern ist es, aufzuzeigen, wie Teilnehmer eines Gesprächs (als einem emergierenden dynamischen System) gemeinsam in spezifischer Weise ein spezifisches Thema darstellen. Um mit einer systematischen Metapher analytisch reflektieren zu können, wie sich im Verlauf eines Gesprächs ein Bedeutungsganzes aus zunächst einzeln identifizierten sprachlichen Metaphern fügt, ist es wichtig, mit ihrer Formulierung möglichst nah am gegebenen Sprachmaterial zu bleiben und zugleich die übergreifende Idee zu erfassen.[30]

Zwar verbindet sich sowohl mit dem Begriff der konzeptuellen Metapher als auch mit jenem der systematischen Metapher der Anspruch, metaphorische Muster im Denken zu reflektieren. Und beide Begriffe gehen davon aus, dass solche metaphorischen Muster (die KMT spricht in der Regel von Strukturen) Relevanz

---

27 Lynne Cameron/Graham Low/Robert Maslen: Finding Systematicity in Metaphor Use. In: *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Lynne Cameron und Robert Maslen. London: Equinox 2010, S. 116–146, hier S. 117. Mit der Schreibweise systematischer Metaphern in kleinen, kursivierten Kapitälchen wird sich von konzeptuellen Metaphern abgegrenzt.

28 Cameron: Metaphor Shifting in the Dynamics of Talk, S. 57. Vgl. auch Cameron/Low/Maslen: Finding Systematicity in Metaphor Use.

29 Cameron: Metaphor Shifting in the Dynamics of Talk, S. 57.

30 Vgl. Cameron/Low/Maslen: Finding Systematicity in Metaphor Use, S. 117. Vgl. auch Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 333 f.

für das Verstehen, Sprechen, Schreiben usw. haben.[31] Trotz dieser Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die beiden Metaphernauffassungen in ihrer theoretischen Anlage jedoch grundlegend:

> In the discourse dynamics framework, people's language and cognitive resources are seen as prior to their participation in discourse events, and these resources may include conventionalized ways of thinking-and-talking, *but no priority is given to thought over language or to the general over the specific*.[32]

Wenn Cameron über das Gruppieren von Metaphern[33] metaphorische Muster zu identifizieren sucht, dann werden diese jeweils auf ein Diskursereignis bezogenen Muster („patterns") daher gerade nicht als fixierte, präexistente Denkstrukturen adressiert, die spezifische (sprachliche) Äußerungen instanziieren. Vielmehr sind die metaphorischen Diskursmuster etwas im Prozess der Artikulation Entstehendes, etwas Fluides und auch teils sehr Subtiles, Angespieltes. Sie sind, so könnte man sagen, konstruktive Oberflächenphänomene: Die Muster sind unablösbar von ihrer Erscheinungsweise.

Neben dem *shifting*-Befund – dass also ein Vehikel-Ausdruck sich dialogisch verlagert, verschiebt, bewegt und seine Form im Gesprächsverlauf verändert – ist noch ein weiterer zentraler Befund von Studien spontaner Gespräche zu nennen, der das Emergente und Dynamische des Metaphorisierens anzeigt: Das metaphorische Thema (*topic*) bleibt häufig implizit, sodass sich nicht für jedes *vehicle* ein dezidiertes Thema bestimmen lässt: „the vehicle term usually comes ‚on its own', rather than linked to an explicit topic term (in contrast to the nominal form of literary metaphors such as Juliet is the sun, or conceptual metaphors in the form of a is b)".[34] Das metaphorische *topic* ist damit als ein häufig vage bleibender Prozess im Gesprächsfluss zu beschreiben; es ist etwas, das „in der Kommunikation selbst überhaupt erst erzeugt" wird.[35]

---

31 Vgl. Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor, S. 91.

32 Ebd., Herv. CS.

33 „The first step in grouping metaphors across time is to code vehicles by their semantic content, their more basic or physical meaning. After that, within each collected grouping of vehicles, a further sub-grouping is carried out, this time by key discourse topic. The outcome of this process of grouping and sub-grouping is the set of metaphor trajectories or systematic metaphors." (Cameron: *Metaphor and Reconciliation*, S. 45.) Vgl. auch Abb. 50 (im Anhang) für eine kurze Beispielanalyse.

34 Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 333 f.

35 So Schröder in ihrer Darstellung von Camerons Ansatz (Schröder: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung*, S. 102). Cameron zufolge lassen sich zumeist sogenannte „key discourse topics" beschreiben, deren analytische Benennung teils tentativ bleiben muss.

Und schließlich sei noch eine sehr grundsätzliche These Camerons aufgegriffen: Eine Metapherntheorie, die monologisch auf die Welt blickt und dem Individualistischen verhaftet ist, wird als problematisch erachtet. Metaphorische Phänomene, wie sie sich in „real-world-contexts" zeigen, ließen sich damit nicht verstehen, nicht erklären – insofern die Welt doch grundsätzlich sozial, dialogisch ist und auf dynamischen Austauschprozessen basiert.[36] Weite Teile der Metapherntheorie jedoch, so Camerons Befund, haben eine monologische, individualistische Tendenz: So ist die klassische Metapherntheorie[37] in der Literaturtheorie verwurzelt und hat sich insofern mit Texten beschäftigt, nicht mit Interaktionen. Und auch die Konzeptuelle Metapherntheorie wird aus zweierlei Gründen als individualistisch angelegt charakterisiert: Zum einen, weil sich die KMT aus dem individualistischen generativen Sprachmodell entwickelt hat – als Abgrenzungsbewegung zwar (insofern das Moment der Erfahrung stark gemacht wird), jedoch ohne dabei das Moment des Individualistischen zu kritisieren. Zum anderen wird angeführt, welch starke Rolle für die KMT das weitere Feld der ebenfalls wesentlich von einem monologischen Modell geprägten Kognitionspsychologie spielt.[38]

7.2 Aktivierung von Metaphorizität in verbal-gestischer Interaktion (Müller)

Die Gesten- und Sprachwissenschaftlerin Cornelia Müller hat in ihrer breit angelegten, grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Gebrauch von Sprache ebenfalls ein dynamisches Verständnis von Bedeutung und Metapher entwickelt. Dabei wird eine Ebene in die Idee von Metapher als einem dynamischen Sprachgebrauchsphänomen einbezogen, die für die vorliegende Studie zentral ist: Wo Cameron sich rein auf Sprachäußerungen im Diskursereignis konzentriert, erweitern Müllers Forschungen den Blick zu multimodaler Interaktion, insofern solche Äußerungen in der Face-to-Face-Kommunikation als Teil eines verbal-gestischen, d. h. multimodalen Artikulationskontexts betrachtet werden. Denn „viele [...] sprachliche Äußerungen sind in Alltagsgesprächen gestisch begleitet", Sprechen

36 Vgl. Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 334.

37 Hierzu gehören auch Max Black: *Models and Metaphors*. New York: Cornell University Press 1962; Ivor Armstrong Richards: Die Metapher [1936]. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 31–52.

38 Vgl. Cameron: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression, S. 334. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur KMT in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

ist das „primäre und ‚natürliche' Umfeld" von Gesten:[39] „Gesten, gefasst als kommunikative Bewegungen der Hände, treten primär gemeinsam und in Einklang mit der Lautsprache auf. Sie sind auf dieses Zusammenspiel ausgerichtet und als integraler Bestandteil des Sprechens und der Sprache anzusehen."[40] Dabei zeigt gestische Interaktion ein erhöhtes kommunikatives Bestreben – um sich im Gespräch mitzuteilen, den anderen zu verstehen, sich über eine „gemeinsam geteilte Wirklichkeit unserer Wahrnehmungen"[41] zu verständigen – und sie realisiert zugleich ein affektives Involviertsein, dessen Qualifizierung in den je spezifischen gestischen Bewegungsqualitäten liegt.[42] Dass von den körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten insbesondere die Geste in das Nachdenken über die Metapher mit einbezogen wird, ist instruierend, da mit der Geste eine dynamische, sinnlich-bildliche Darstellungsdimension und zugleich eine Expressivität und Affektivität in den Blick genommen wird, die auch für das audiovisuelle Bild zentral sind. Verkörperung wird hier nun in ein Konzept des Metaphorisierens integriert.

Da nun ‚Multimodalität' – anders als gegenwärtig für Linguistik und Semiotik – für die Film- und Medienwissenschaft nicht zu den gängigen Termini gehört, sei hier eine Einordnung vorgenommen. ‚Multimodalität' ist einer jener Sammelbegriffe, mit dem gegenwärtig auf vielseitige Weise gearbeitet wird, wobei die der Multimodalität zugrundeliegende Auffassung von ‚Modalität' sich zumeist zwischen ‚semiotischer Ressource' und ‚adressierter Sinnesmodalität' bewegt.[43] (Müllers Modalitätsbestimmung etwa orientiert sich hier an Zweiterem.)[44] Die Multimodalitätsforschungen durchzieht, so resümiert es Henning Engelke, der explizite Anspruch, beim Verständnis von Kognition und (der Herstellung von) Bedeutung eine Fokussierung allein auf die Sprache und die damit verbundenen epistemischen Restriktionen zu überwinden.[45] Dieser Anspruch geht häufig mit

39 Cornelia Müller: Mimesis und Gestik. In: *Die Mimesis und ihre Künste*. Hrsg. v. Gertrud Koch, Martin Vöhler und Christiane Voss. München: Wilhelm Fink 2010, S. 149–187, hier S. 150 f. Vgl. auch Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*. Berlin: Berlin-Verlag A. Spitz 1998.

40 Müller: Mimesis und Gestik, S. 150.

41 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 166, Herv. i.O.

42 Vgl. Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 146.

43 Vgl. Bateman/Schmidt: *Multimodal Film Analysis*, S. 75.

44 Vgl. Cornelia Müller/Alan Cienki: Words, Gestures and Beyond. Forms of Multimodal Metaphor in the Use of Spoken Language. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Charles J. Forceville und Eduardo Urios-Aparisi. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 297–328, hier S. 301.

45 Henning Engelke: Susanne K. Langer und Parker Tyler über Film als „multimodales Medium". In: *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Hrsg. v. Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz. Darmstadt: Büchner 2013, S. 171–187, hier S. 171.

einer weiteren, eher implizit bleibenden Zielsetzung einher. Vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Ausdifferenzierung und Poststrukturalismus hat sich das Bedürfnis herausgebildet, eine ganzheitliche Perspektive wiederzugewinnen: „eine Perspektive, die Kognition und Bedeutung in der Gesamtheit ihrer perzeptiven, semantischen, semiotischen, diskursiven und kulturellen Dimensionen erfasst".[46] Damit setzen sich der Multimodalitätsdiskurs im weiteren Sinne und die Forschung zu verbal-gestischen Metaphern im Besonderen mit filmwissenschaftlich virulenten Themen auseinander – ist Film doch schon immer viel mehr und anderes als gesprochene (oder geschriebene) Sprache – und bieten Anknüpfungspunkte für eine film- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bedeutung, Verstehen und Denken im Kontext audiovisueller Bilder.[47]

Zum Auftakt der Erläuterung des Müller'schen Verständnisses von Metaphern im Sprachgebrauch sei mit Rudolf Arnheim nun jedoch zunächst einem Kunst-

---

46 Ebd. Für eine Übersicht zum Multimodalitätsdiskurs vgl. Janina Wildfeuer: Building the Gap between Here and There. Combining Multimodal Analysis from International Perspectives. In: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Hrsg. v. Janina Wildfeuer. Bern/New York: Peter Lang 2015, S. 13–33, hier S. 13–24. Arbeiten, die sich unter dem Label der Multimodalität mit audiovisuellen Bildern beschäftigen, sind neben denen Forcevilles etwa Monografien und Sammelbände wie Jan Georg Schneider/Hartmut Stöckl (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln: von Halem 2011; Bateman/Schmidt: *Multimodal Film Analysis*; Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hrsg.): *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Darmstadt: Büchner 2013; Wildfeuer: *Film Discourse Interpretation*. Für den Fernsehbereich ist etwa die Arbeit von Holly zu nennen, z. B. Werner Holly: Nachrichtenfilme als multimodale audiovisuelle Texte. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 392–409. Auch diese Publikationen bestätigen, dass Multimodalität vor allem für eine textlinguistisch und/oder semiotisch informierte Reflexion relevant ist.

47 Wie randständig das Diskursfeld der Multimodalität für die Filmwissenschaft ist, zeigt nicht zuletzt auch die Publikationsgeschichte des Bandes *Medientheorien und Multimodalität*: Bei der Konzeption der Tagung, die jener Publikation voranging, wurde die Filmwissenschaft nicht berücksichtigt (vgl. Jan Georg Schneider/Hartmut Stöckl: Medientheorien und Multimodalität. Zur Einführung. In: *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – sieben methodische Beschreibungsansätze*. Hrsg. v. Jan Georg Schneider und Hartmut Stöckl. Köln: von Halem 2011, S. 10–38, hier S. 17). Zugleich findet die filmwissenschaftliche Theoriebildung in der semiotisch und textlinguistisch geprägten Multimodalitätsforschung eher keinen Niederschlag. Dies zeigt sich etwa darin, dass von Filmen lediglich als *bewegten Bildern* gesprochen wird (vgl. etwa Hartmut Stöckl: Multimodalität – semiotische und textlinguistische Grundlagen. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 3–35; Holly: Nachrichtenfilme als multimodale audiovisuelle Texte). Gerade jedoch ein Verständnis filmischer Bilder als *Bewegungsbilder* ist für das Metaphorisieren zentral (vgl. Kapitel 8.3 der vorliegenden Arbeit).

und Medientheoretiker das Wort gegeben, der nicht nur für die Filmwissenschaft wichtig ist, sondern der mit seinen Überlegungen zur Geste auch seinen Niederschlag in der Kognitiven Linguistik gefunden hat. Arnheim veröffentlicht 1969 mit seinem Buch *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* eine Gegenrede zur Annahme, „daß die Sinneswahrnehmung und das Denken getrennte Gebiete seien".[48] In diesem Zusammenhang formuliert er seine wesentlich in der Gestalt- und Ausdruckstheorie[49] gründenden Anmerkungen zu Eigenarten und Vermögen von Gesten, die eine erste Skizze davon geben, was Müllers Arbeiten zu Geste und multimodalen Metaphern zeigen: wie bei Metaphern im Sprachgebrauch mit der Sinnlichkeit der Geste Denken anschaulich wird.

Menschliche Gesten sind für Arnheim zunächst einmal Bilder – „Bilder, die [...] in die Luft geschrieben sind".[50] Doch es sind besondere Bilder, insofern man an ihnen beobachten kann, wie Begriffe Gestalt annehmen, wie Sinneswahrnehmung und Denken im alltäglichen Gespräch konstitutiv zusammenhängen. Mit Arnheim lassen sich diesbezüglich verschiedene Vermögen und Eigenarten von Gesten festhalten:

- *Wenn gestische Bewegungen wesentliche Bewegungsqualitäten und Dynamiken von Themen auswählen und hervorheben, geben sie mit ihrem körperlichen Ausdruck einen unmittelbaren Eindruck:* „Gesten veranschaulichen Stoßen und Ziehen, Durchbruch und Hindernis, Klebrigkeit und Härte."[51]
- *Gestische Bewegungen sind nicht isoliert zu betrachten, sondern immer im situativen Kontext ihrer Begleitumstände:* Denn es bleibe den „Begleitumständen" überlassen, klarzustellen, worauf die Geste sich im Besonderen beziehe – „erstaunlich groß mag das Weihnachtspaket vom reichen Onkel oder auch der am vorigen Sonntag gefangene Fisch sein."[52]

---

48 So Arnheim in seinem Vorwort (Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* [1969]. 7. Auflage. Köln: DuMont 1996, hier S. 9). Wie einige Jahre später auch Lakoff und Johnson, grenzt Arnheim sich also von der Annahme einer Dichotomie von Körper und Geist ab – er argumentiert jedoch nicht dekontextualisiert und mit Blick auf ein konzeptuelles System, sondern auf den Gebrauch bezogen.

49 Arnheims Ausdruckverständnis zeigt deutliche Parallelen zu dem von Helmuth Plessner: Mit ‚Ausdruck' werden alle „Modi organischen oder unorganischen Verhaltens" gefasst, „die sich in der dynamischen Erscheinung von Wahrnehmungsobjekten oder -vorgängen offenbaren". (Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* [1965]. 3., unveränd. Aufl. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2000, hier S. 448, Herv. i. O.) Vgl. zu Plessner die Ausführungen zu „Ausdruckstheorie – Amodalität" in Kapitel 8.3 der vorliegenden Arbeit.

50 Arnheim: *Anschauliches Denken*, S. 118.

51 Ebd., S. 117.

52 Ebd.

– *Durch die Begleitumstände können gestische Bilder Teil metaphorischer Vorstellungsszenarien sein*: „Man kann mit Gebärden den Gang einer Auseinandersetzung darstellen, als wäre sie ein Boxkampf: das Abwägen der Angriffsmöglichkeiten, das Hin- und Herspringen, den geschickten Seitenangriff, den niederschmetternden Knockout."[53]
– *Die sich in Gesten abbildenden „Anschauungsqualitäten von Form und Bewegung" sind konstitutiver Teil des Denkprozesses:* „ja [...] diese Qualitäten [sind] selber das Medium [...], in dem sich das Denken abspielt. Natürlich handelt es sich hier nicht immer nur um visuelle Eigenschaften. Die Muskelempfindungen beim Stoßen, Ziehen, Vordringen und Widerstandleisten sind ein wesentlicher Bestandteil des Gebärdenspiels."[54]

Um eine solche hier sehr verdichtet vorgebrachte Idee eines verkörperten Denkens, in das die Geste konstitutiv involviert ist, filmwissenschaftlich fruchtbar zu machen, bedarf es einer metapherntheoretischen Präzisierung, einer genaueren Taxonomie sowie einer Reflexion analytischer Verfahren. Dies ist mit Müllers Modell der *Aktivierung von Metaphorizität* möglich, dem ein Verständnis einer dynamischen Form des Konstiutierens von Bedeutung und einer „embodied form of understanding" inhärent ist.[55] In Anschluss an Karl Bühlers Organonmodell[56] werden Sprache wie auch Geste dort mehrdimensional betrachtet: Es sind Artikulationsformen eines kommunikativen Ereignisses, die sich immer an jemanden richten (appellativer Charakter), die Handlungen, Objekte, ‚Welt' zur Darstellung bringen (darstellender Charakter); und zugleich Haltungen involvieren, affektiv sind (expressiver Charakter).[57] Dabei ist ein Unterschied zwischen Bühler und

---

53 Ebd.

54 Ebd., S. 117 f.

55 Cornelia Müller: Waking Metaphors. Embodied Cognition in Multimodal Discourse. In: *Metaphor. From Embodied Cognition to Discourse*. Hrsg. v. Beate Hampe. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 297–316, hier S. 315 f.

56 Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt* [1933]. 2., unveränd. Aufl. Mit einem Geleitwort von Albert Wellek. Stuttgart: Fischer 1968; Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934]. Ungek. Neudr. der Ausg. Jena, Fischer, 1934. Stuttgart: UTB 1982.

57 Vgl. Cornelia Müller: Gestures as a Medium of Expression. The Linguistic Potential of Gestures. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 38.1. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Sedinha Teßendorf. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2013, S. 202–217; Cornelia Müller: Gestural Modes of Representation as Techniques of Depiction. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 38.2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 1687–1702. Sowohl der sich Artikulierende

Müller hervorzuheben. Bei Bühlers Sprachmodell spielt der Symbolbegriff eine wesentliche Rolle.[58] Anders bei Müller: Gerade indem sie die Geste in ihre Überlegungen zur Sprache miteinbezieht, und mit ihrem damit verknüpften Modell aktivierter Metaphorizität, wird der oft für selbstverständlich erachtete linguistische Grundsatz, dass Sprache etwas rein Arbiträres und Bildhaftigkeit keine relevante Spracheigenschaft wäre, substantiell kritisiert.[59]

Wie schon für Lakoffs und Johnsons Modell konzeptueller Metaphern sind auch für Müller alltägliche Redewendungen und metaphorische Ausdrücke ein zentraler Ausgangspunkt der Auseinandersetzung. Jedoch kommen sie nun in ihren spezifischen Diskurskontexten in den Blick, d. h. in verbal-gestischen Gesprächen mit zwei (oder mehr) Teilnehmern[60] oder auch z. B. im Unterrichten von Tanz.[61] Eben in Auseinandersetzung mit diesen Interaktionskontexten entwickelt Müller ihre Idee des Dynamischen der Metapher.

So beschreibt sie beispielsweise ein Gespräch zwischen zwei Frauen über deren erstmalige Erfahrungen, sich zu verlieben. Eine der beiden Frauen erzählt dabei von den Annäherungen zwischen ihr und ihrem späteren ersten Freund bei einem Schulausflug im Bus, und sie sagt: „auf der Hinfahrt […] hat es angefangen, dass es zwischen uns irgendwie gefunkt hat“. Während dieser sprachlichen Äußerung geschieht gestisch Folgendes:

> Just as she is uttering the word ‚gefunkt‘ […], she performs the brief, accentuated outward movement of a ring gesture. In this gesture, the index finger and the thumb touch each other at the fingertips as if they were picking up a tiny little object and form the shape of a ring. Her right hand moves into the ring configuration as she begins to talk about what happened between them (‚zwischen uns‘) on this bus ride. Initially, the ring gesture is performed in a somewhat unusual position, namely, with the fingertips directed toward the speaker. As soon as she utters the word ‚gefunkt‘, she quickly turns it outward, holds it for a short moment (now it is in a standard orientation with the fingers directed away from speaker),

---

als auch der, an den sich die sprachlichen und gestischen Artikulationen richten, werden als aktive Teilnehmer eines kommunikativen Ereignisses betrachtet, die die Artikulationsweisen wie auch deren Verständnis formen. Vgl. Müller: Gestures as a Medium of Expression, S. 204.

58 Vgl. Bühler: *Sprachtheorie*, S. 28.

59 Vgl. Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. xv.

60 Vgl. bspw. ebd; Cornelia Müller/Susanne Tag: The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activation of Metaphoricity in Conversational Interaction. In: *Cognitive Semiotics* 10.6 (2010), S. 85–120.

61 Cornelia Müller/Silva H. Ladewig: Metaphors for Sensorimotor Experiences. Gestures as Embodied and Dynamic Conceptualizations of Balance in Dance Lessons. In: *Language and the Creative Mind*. Hrsg. v. Mike Borkent, Barbara Dancygier und Jennifer Hinnell. Stanford: CSLI 2014, S. 295–324; Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*. Auch mit Text-Bild-Metaphern hat Müller sich beschäftigt (vgl. Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*).

> and as the metaphorical lexeme ends, she releases the ring configuration, and moves her hand downward into a resting position.[62]

Was sich hier als kommunikative Handlung im Zusammenspiel von Sprache und Geste vollzieht, ist Müller zufolge zweierlei. Mit der gestischen Ring-Konfiguration wird das kleine Objekt dargestellt, von dem auch sprachlich die Rede ist: der elektrische Funke. Und mit der spezifischen Art und Weise, mit dem die Ringgeste in ihrer räumlichen Orientierung transformiert wird – einer schnellen Bewegung aus dem Handgelenk –, wird das Bewegungsmuster, die Bewegungsdynamik dieses Funkens vollzogen, zum Ausdruck gebracht.[63]

Müller zufolge zeigt sich darin, dass der Bildgehalt von konventionalisierten Sprachmetaphern ‚erwachen' kann. Ihre Gesprächsbetrachtung macht deutlich, dass die klassische These des Totseins konventionalisierter Metaphern[64] sich aus Sicht des Sprachgebrauchs als nicht haltbar erweist. Denn die Situation ‚*berühren sich zwei elektrisch geladene Entitäten, entlädt sich elektrische Spannung in einem Funken*', die mit der konventionalisierten metaphorischen Redewendung „es hat gefunkt" für das Moment des Sich-Verliebens sprachlich adressiert wird, wäre als Erfahrungsbereich ansonsten nicht (mehr) zugänglich. Doch dass für die Gesprächsteilnehmer in dem oben beschriebenen Gespräch Zugang zu diesem Erfahrungsbereich besteht – eben dies zeigt sich im spontanen Gestikulieren, in der Artikulation dieser multimodalen Metapher, einer Metapher, in deren Artikulation mehrere expressive Modalitäten involviert sind.[65] Ein solches Zusammenspiel von Sprechen und Gestikulieren wird daher als kognitiver Prozess, der empirisch beobachtbar ist, aufgefasst – ein Prozess der *Aktivierung von Metaphorizität*, der mit einer intersubjektiven Aufmerksamkeitslenkung auf Metaphorizität einhergeht.[66]

Wenn in diesem Zuge vom *Aufwachen schlafender Metaphern* die Rede ist, dann sind damit Metaphern gemeint, deren Metaphorizität erst einmal grund-

---

62 Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 34.

63 Siehe ebd.

64 Vgl. hierzu auch die Erläuterungen in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

65 Ein solches Verständnis einer multimodalen Metapher ist entsprechend anders gelagert als die von Forceville vorgeschlagene Definition („multimodal metaphors are metaphors whose target and source are each represented exclusively or predominantly in different modes", Forceville: Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework, S. 24).

66 Vgl. insbesondere Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*; Müller/Tag: The Dynamics of Metaphor; Cornelia Müller: Reaction Paper. Are ‚Deliberate' Metaphors Really Deliberate? A Question of Human Consciousness and Action. (Online announced as: Are ‚Deliberate' Metaphors Really Special? Deliberateness in the Light of Metaphor Activation). In: *Metaphor and the Social World* 1.1 (2011), S. 61–66; Müller: Waking Metaphors.

sätzlich für durchschnittliche Sprecher/Zuhörer in einer Gesprächssituation transparent und daher verfügbar ist.[67] Entsprechend wird die für eine Gebrauchsperspektive dysfunktionale Kategorisierung ‚tote Metapher vs. lebendige Metapher' verabschiedet und die Frage, ob man es mit einer konventionalisierten oder mit einer neuen Metapher zu tun hat, zweitrangig, beziehen sich solche Kategorisierungen doch weniger auf die Ebene des Sprachgebrauchs in konkreten Interaktionen als vielmehr auf die des kollektiven Sprachsystems. Die Aktivierung von Metaphorizität hingegen ist – wie auch das Verständnis metaphorischer Kreativität, das Camerons Modell inhärent ist – auf der Ebene konkreter Artikulationen verortet und somit immer kontextsensitiv.

Die Beobachtung, dass in der Alltagskommunikation Erfahrungsbereiche, wie sie in sprachlich artikulierten Metaphern zum Ausdruck kommen, gestisch aktiviert werden, führt Müller zu folgender These: Sprachlich ausgedrückte Metaphern seien nicht entkörperlichte, abstrakte (man könnte ergänzen: gänzlich arbiträre) Repräsentationen von Erfahrungsbereichen oder abstrakten lexikalischen Feldern, so Müller. Vielmehr seien sie körperlich ‚bewohnt': [...] „verbally expressed metaphors are ‚inhabitated' bodily; [...], they function as a ‚door opening', an invitation for the speaker" – und für das zuhörende Gegenüber – „to move into an imaginary world [...]."[68] (Auch wenn dies spekulativ bleiben muss – da unklar bleibt, ob Arnheims Beispiele konstruiert sind beziehungsweise, falls nicht, wie genau sich die herangezogenen Situationen dargestellt haben mögen –: Im Falle von Arnheims Boxkampf-Beispiel könnte etwa die Schilderung eines ‚schlagkräftigen Arguments' eine solche Einladung in eine Vorstellungswelt gewesen sein.) Zu dieser körperlichen Sprachauffassung Müllers kommt hinzu, dass die Anschauungsformen von Gesten – wie unten ausführlich dargelegt werden wird[69] – immer auch verkörperte Erfahrungen, subjektive „felt sensations" der gestisch artikulierten metaphorischen Erfahrungsbereiche (mit Blick auf die obigen Beispiele etwa der des Funkens oder der des Boxens) zum Ausdruck bringen, die intersubjektiv im wahrnehmenden Gegenüber körperliche Resonanz finden: ein jeweils in der spezifischen Ausführungsart, in der Bewe-

---

67 „Depending on the flow of interaction and the respective contexts of use, the same verbal metaphor can be sleeping at one point in discourse and waking at another. This potential for metaphor activation by discourse contexts only disappears when metaphors stop to be transparent to their users. Only if a historical metaphor cannot be activated by an average speaker because the experiential source domain that inspired the metaphoric mapping is no longer part of a shared language and culture, can this metaphor be appropriately characterized as ‚dead'." (Müller: Waking Metaphors, S. 299). Vgl. für eine grafische Darstellung auch Abb. 51 (im Anhang).

68 Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 94.

69 Vgl. Kapitel 8.3 der vorliegenden Arbeit.

gungsqualität und Dynamik der Gesten gründendes verkörpertes, interaffektives Erleben.[70] „An der gestischen Interaktion in konkreten Konversationen wird also ablesbar", so resümiert Kappelhoff die Forschung Müllers,

> dass Prozesse der Metaphorisierung grundlegende affektive Vektoren in das Gespräch einbringen, die den aktuellen Kommunikationsverlauf einbetten in eine gemeinsam geteilte imaginäre Wahrnehmungsszene. Diese kann auch dann im gestischen Ausdruck als affektiv-sinnlicher *common ground* greifbar werden, wenn sie nicht verbal expliziert und keinem Gesprächspartner bewusst ist.[71]

Hierin liegt – um einen Blick vorauszuwerfen – ein für die späteren Ausführungen zum filmischen Metaphorisieren wesentlicher Punkt, denn auch

> [f]ilmische Bewegungsbilder fungieren [...] als ein ad hoc sich formierender *common ground* geteilter Erfahrung, ein allen Zuschauern gleichförmig zugängliches – weil automatisch projiziertes – Wahrnehmungserleben, auf das sich die metaphorische Konstruktion stützen kann.[72]

Eng damit zusammen hängt die Müller'sche Idee des „metaphorical scenario".[73] Diese fasst Sarah Greifenstein wie folgt zusammen:

> Das ‚metaphorical scenario' zeichnet sich dadurch aus, dass es als zeitliche Reihe von metaphorischen Äußerungen aus einem ähnlichen Bildbereich beschreibbar ist. Nach und nach entfaltet sich ein Szenario, wird konkreter, plastischer, vitaler. Der Gebrauch von Metaphern ist darauf ausgerichtet, das Vorstellungsbild von einer Sache in einer ganz bestimmten Hinsicht auszuschmücken, zu charakterisieren oder begreifbar zu machen. Müller betont vor allem den Prozess, wie ein solches Szenario gestisch und sprachlich hergestellt wird, wie sich langsam eine imaginäre Welt öffnet. Nicht das Resultat einer Metapher ist entscheidend, sondern die zeitliche Entfaltung, Anordnung und Aktivierung, wodurch eine Metapher über die Zeitstrecke eines Gesprächs immer wieder durch Rück- und Vorgriffe hervorgehobene Momente miteinander zu verbinden vermag.[74]

---

70 Vgl. Müller: Waking Metaphors, S. 299 sowie Kappelhoff/Müller: Embodied Meaning Construction. Vgl. ausführlich zur Geste in der Face-to-Face-Kommunikation als Ausdrucksbewegung Dorothea Horst/Franziska Boll/Christina Schmitt/Cornelia Müller: Gesture as Interactive Expressive Movement. Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2112–2125; Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 146–154.

71 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 168.

72 Ebd., S. 139.

73 Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 89.

74 Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Zur zeitlichen Organisation audiovisueller Ausdrucksbewegungen in Screwball Comedies* (Manuskriptfassung), Freie Univer-

Für audiovisuelle Bilder können Redewendungen ebenfalls eine Rolle spielen (wie schon die in die vorliegende Arbeit einführende Analyse des Mercedes-Spots und dessen Zeile „upside down you're turning me" gezeigt hat). Dennoch ist es gerade aufgrund des filmwissenschaftlichen Kontexts, in dem die Ausführungen zu Müller hier erfolgen, wichtig, festzuhalten, dass das Entstehen und Entfalten metaphorischer Szenarien nicht an das Erwachen von Bildgehalten konventionalisierter sprachlicher Metaphern gebunden ist, sondern sich auch unabhängig von solchen Sprachäußerungen ereignet.[75]

Das Müller'sche Modell situiert sich durch seine Auseinandersetzung mit der Geste wie auch seine Sprachauffassung im Forschungsfeld zu Metapher und verkörperter Kognition, dem etwa auch die psychologischen Forschungen von Raymond W. Gibbs Jr. zuzuordnen sind.[76] Darüber hinaus harmoniert das Modell mit dem Camerons, ähneln sich doch beide darin, wie auch Müller unterstreicht, „how metaphor works and emerges from discourses rather than being instantiated".[77] So wird in „der Dynamik gestischer Interaktion wie in der Dynamik des Diskurses", wie Kappelhoff hervorhebt,

> „deutlich, dass Metaphern im selben Maße Koproduktionen der Akteure einer aktuell gegebenen Interaktion sind, wie sie als strukturierende Faktoren solcher Interaktionen fungieren. [...] Metaphern lassen im Zwischenraum des wechselseitigen Unverständnisses einen gemeinsam geteilten Grund entstehen [...]."[78]

Analytisch zeigt sich die gegenseitige Anschlussfähigkeit, wenn etwa ‚Elaborierung' und ‚semantische Opposition' nicht nur für Cameron zentrale Phänomene sind. Denn was bei jener als häufig vorkommende Entwicklungsformen metaphorischer Vehikel beschrieben und als Aktivität des Metaphorisierens begriffen wird, fasst Müller als Indikatoren aktivierter Metaphorizität: „[...] waking meta-

sität Berlin (Dissertation) 2015, hier S. 108; für Analysen von Face-to-Face-Interaktionen hierzu vgl. vor allem auch Müller/Kapppelhoff: *Cinematic Metaphor*.

75 Vgl. z. B. die ‚Holy Aura'-Analyse in Müller/Tag: The Dynamics of Metaphor, S. 103–111.

76 Vgl. hierzu insbesondere auch die Publikationen von Gibbs: Raymond W. Gibbs, Jr.: Why Idioms Are Not Dead Metaphors. In: *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*. Hrsg. v. Cristina Cacciari und Patrizia Tabossi. Hillsdale: Erlbaum 1993, S. 57–78; Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*; Raymond W. Gibbs, Jr.: Embodied Metaphor. In: *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Jeanette Littlemore und John R. Taylor. London: Bloomsbury 2014, S. 167–184.

77 Cornelia Müller/Christina Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis. Meaning Making and the Flow of Experience. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada/Brazilian Journal of Applied Linguistics* 15.2 (2015), S. 311–341, doi: http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820156315, hier S. 313.

78 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 168 f.

phors are surrounded by metaphoricity indicators, such as verbal elaboration, specification, semantic opposition, syntactic integration, or coexpressions of metaphor in a cooccurring modality such as gesture […].“[79]

Die Indikatoren aktivierter Metaphorizität sind also im Ausdruck gegeben, dort zeigen sich kognitive Prozesse. Dabei beansprucht Müllers Modell nicht, auf einer psychologischen Ebene Aussagen über Kognition zu machen. Vielmehr wird damit eine Idee anschaulichen Denkens im Sinne Arnheims weiterentwickelt. Gerade indem die Geste in die theoretische Argumentation einbezogen wird, geht Müller mit ihrer Auffassung von Metaphern als „embodied cognition *in* discourse“[80] weiter als Cameron:

> […] in contrast to Cameron's focus on linguistic metaphor, the dynamic view on metaphor inherently addresses the multimodal nature of metaphoric meaning making in communication. It doing so, it shifts scope, as it assumes that multimodal metaphors […] involve an actual experiencing of metaphoricity and not only a potential emergence of discourse metaphor, as is assumed by Cameron's approach.[81]

In einem solchen Verständnis erscheinen verbal-gestische Metaphern als Prozesse anschaulichen Denkens – und dies in doppelter und miteinander verschränkter Weise: Das Anschauliche und Sinnliche liegt im Metaphorischen wie auch darin, dass die Ausdrucksebene dabei eine so zentrale Rolle spielt. Methodisch ermöglicht dies einen deskriptiven Zugang zu verkörpertem Denken. Denn über das Zusammenspiel von Sprechen und Gestikulieren lässt sich beobachten, wie Metaphern kontextgebunden emergieren.

Auch bei Müller ist damit von ‚Metapher' im Sinne eines Metaphorisierens die Rede, denn ‚Metapher' meint, wie bereits erwähnt, immer einen Prozess und also kein Produkt. Metaphorisieren bei Müller meint den Prozess des Verbindens von zwei Bereichen. Das heißt, dass nicht allein die Involvierung zweier Bereiche für eine Metapher relevant ist. Entscheidend ist, sich zu vergegenwärtigen, dass man es mit einer zwischen diesen Bereichen „vermittelnden Kraft“ bzw. mit einem die Bereiche „verbindenden Prozess“ zu tun hat.[82] Eben dies ist das „seeing as“, das „seeing one thing in terms of another“:[83] Metaphorisieren ist der sich in der Zeit entfaltende und beobachtbare Prozess des „seeing and feeling one experiential

---

79 Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 198.
80 Müller: Waking Metaphors, S. 316, Herv. i. O.
81 Müller/Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis, S. 313. Vgl. auch Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 198.
82 Vgl. Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 26.
83 Siehe ebd.

domain in terms of another".[84] Wenn von der Aktivierung, der Etablierung von Metaphorizität die Rede ist, dann ist damit notwendiger Weise auch immer von diesem Prozess die Rede.[85]

In analytischer Perspektive operiert die von Müller verfolgte Idee der Dynamik solcher Prozesse sowohl auf einer horizontalen wie auch auf einer vertikalen Ebene, da sich die jeweilige Charakteristik der Metaphorizitätsaktivierung in der zeitlichen Entwicklung diskursiver Ereignisse und dem jeweiligen kommunikativen Aufwand zeigt, durch den metaphorische Erfahrungsbereiche wahrnehmbar werden.[86] Infolgedessen ist Metaphorizität auch ein graduelles Phänomen – denn je mehr Metaphorizitätsindikatoren beobachtbar sind, desto stärker ist ein metaphorisches Erfahrungsmoment gegeben. Im Rahmen eines multimodalen Diskursereignisses manifestiert sich das Aktivieren von Metaphorizität daher „as a dynamic and temporally orchestrated profiling of multimodal utterances".[87]

Vor diesem Hintergrund lässt sich postulieren, dass Arnheims Beschreibung des Boxkampf-Beispiels auf ein Diskursereignis mit einer relativ starken Aktivierung von Metaphorizität durch verbal-gestische Elaborierung hindeutet. Eine Schlussfolgerung, die Arnheim aus dem Boxkampf-Beispiel zieht, erscheint allerdings zu weitreichend bzw. allgemein, da letztlich doch zu wenig aus Diskursperspektive gedacht. So heißt es bei Arnheim, eine „spontane Verwendung von Metaphern" zeige, „daß die Menschen sich überall der strukturellen Ähnlichkeit bewußt sind, die physische und nichtphysische Dinge verbinden".[88] Müllers Modell aktivierter Metaphorizität impliziert hingegen weniger die These einer grundsätzlich bewussten Metaphorizität.[89] Vielmehr macht dieses Modell stark, dass die jeweils spezifischen Artikulationsweisen Aufschluss darüber geben, ob und in welcher hervorgehobenen Weise „metaphoricity is an active aspect of meaning at a particular moment in a discourse event".[90]

84 Müller: Waking Metaphors, S. 300.
85 Vgl. Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 30.
86 Vgl. Müller/Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis, S. 314.
87 Müller/Tag: The Dynamics of Metaphor, S. 93; vgl. auch Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 198.
88 Arnheim: *Anschauliches Denken*, S. 117.
89 Vgl. zur Debatte zu Metapher und Bewusstheit Müller: Waking Metaphors.
90 Ebd., S. 299.

7.3 Resümee: ‚Metapher' in der Alltagskommunikation meint das dynamische Phänomen des Metaphorisierens

Die Darlegungen Camerons und Müllers reflektierend, seien zum Abschluss dieses Kapitels zu sprach- und gestenwissenschaftlichen Bezugspunkten eines vom Gebrauch ausgehenden Metaphernverständnisses nun noch einmal zentrale Aspekte thesenhaft gebündelt:

- Die Idee eines Systems spielt für das Metaphorisieren nicht als genealogisches, vom Gebrauch instanziiertes Moment eine Rolle. Wohl aber werden Diskursereignisse als dynamische Systeme diskutiert. Als in der Zeit sich ereignende, entstehende, entfaltende Ganzheiten. Als Interaktions- und Austauschprozesse, in denen Dynamiken und Kräfte zusammenwirken und fluide Relationen, Formen, Aufmerksamkeiten, Wahrnehmungen ausbilden.
- Von einem Ereignis zu reden, meint hier etwas, das immer schon an seine Materialität, seinen Ausdruck, seine Zeit gebunden ist, nicht unabhängig davon existiert. Vor diesem Hintergrund meint ‚Metapher' situativ verortete, diskursimmanente Prozesse, die zugleich die Situation, den Diskurs, das Ereignis auch erschaffen.
- Metaphern emergieren, entfalten sich im Zeitverlauf, sind dynamisch, bilden Muster aus – in einem solchen Sinne ist die Metapher diskursgestaltend. ‚Metapher' ist zudem nicht ohne die Kraft, den Akt des Verbindens zu denken, nicht ohne die Aktivität des Eins-durchs-Andere-Sehens, nicht ohne einen Wahrnehmungsvollzug. Vom Gebrauch aus gesehen, liegt eben hierin das Schöpferische, das Kreative der Metapher – im Sinne eines Metaphorisierens.
- Ein Metaphorisieren ist an den Artikulationen selbst zu beschreiben – und lässt sich, bezogen auf das jeweilige Diskursereignis, auf einer Makro- wie Mikroebene untersuchen. Untersucht werden nicht Produkte, sondern Prozesse – des Kommunizierens, des wechselseitigen Verstehens und geteilter Wahrnehmungen, des verkörperten Denkens, des Herstellens von Bedeutung.
- Das Zusammenspiel von Geste und Sprache artikuliert und entfaltet metaphorische Wahrnehmungs- und Vorstellungsszenarien. Hierbei spielt nicht nur das Vermögen der Geste eine Rolle, auf dynamische Weise bildhaft darzustellen, zentral ist ihr immer schon verkörpertes, expressives, intersubjektives Wesen. Gesten stiften im Metaphorisieren einen sinnlich-affektiven *common ground*.
- In *shiftings* und multimodalen Artikulationen zeigt sich so ein Metaphorisieren: ein Wahrnehmungsvollzug, ein Sehen, Fühlen und Verstehen eines

Erfahrungsbereichs durch einen anderen, ein anschauliches Denken in dynamischen Bildern.

Diese Aspekte sind wegweisend für ein in der Gebrauchsdimension verankertes Verständnis des Phänomens ‚Metapher' im Kontext audiovisueller Bilder. Doch inwiefern kann ein Verständnis *filmischen* Metaphorisierens hieran theoretisch wie methodisch anknüpfen? Um dies zu eruieren, ist es erforderlich, sich genauer über die Beschaffenheit filmischer Kommunikation zu verständigen. Damit ist jetzt das in expliziter Weise metapherntheoretische Feld zu verlassen und ein medien- und ausdruckstheoretisches Feld zu betreten: ein Feld, das die These durchzieht, dass es bei der Rezeption audiovisueller Bilder immer schon um Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung geht – und eben darin das Movens für Bedeutung und Verstehen liegt. Im Zentrum wird die gestische Dimension audiovisueller Bilder stehen, die sich schließlich mit einer Idee des Metaphorisierens verschränkt. Und so, wie für Cameron und Müller die Idee der Emergenz anstelle der Instanziierung zentral ist, distanziere auch ich mich im Folgenden vom Zwei-Welten-Modell.

8 Medien- und ausdruckstheoretischer Bezugspunkt: Ausdruck, Wahrnehmung, Verkörperung und audiovisuelle Bilder

8.1 Medialität im Sinne aisthetischer Performativität (Krämer)

Es sei sich zunächst der jüngeren Performativitätsforschung,[1] genauer: dem Konzept *aisthetischer Performativität* zugewandt, das darauf zielt, „eine Dimension aller kulturellen Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung" zu erfassen.[2] Was kann dieses Konzept für das Vorhaben leisten, eine Idee situativ entstehender, verkörperter und dynamischer Bedeutung im Sinne eines filmischen Metaphorisierens entfalten zu wollen? Mit seiner korporalisierenden Performativitätskonzeption als Gravitationszentrum[3] impliziert dieses Konzept einen Vorschlag, wie sich Medialität anders als vom Moment des Transfers oder der Repräsentation her denken lässt. Eben dies wurde ja als ein

---

1 Ihren Anfang findet die Performativitätstheorie in den 1960er Jahre in Austins Sprechakttheorie (John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* [1962]. Stuttgart: Reclam 1979). Das Performative ist ein Begriff, der alsbald nicht nur in sprach- und kommunikationstheoretischen Überlegungen einen prominenten Platz einnimmt, denn auch Kultur- und Kunst- und Medientheorien eignen sich den Gedanken an, und so erscheinen die Forschungen zum Performativen bis heute sehr vielgestaltig. Nicht zuletzt der kleinste gemeinsame Nenner der Akteure dieser Performativitätsdebatte, nämlich ihre repräsentationskritische Haltung ist es, die jenen Forschungsansatz für die vorliegende Arbeit relevant macht. Geht es doch, wie bereits angemerkt, darum, das audiovisuelle Bild weniger als eine Repräsentation vorgängiger Wirklichkeit in den Blick zu bekommen, als vielmehr als eine Produktion von Welt durch die Hervorbringung eines Denkens in Bildern und Tönen, in Bewegungsbildern.

2 Sybille Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Sybille Krämer. München: Wilhelm Fink 2004, S. 13–32, hier S. 21, Herv. i. O. Im Folgenden wird sich vor allem auf die Ausführungen hierzu von Krämer konzentriert werden. Vgl. zur aisthetischen Performativität auch Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

3 Prägend für die korporalisierende Performativitätskonzeption sind etwa die Arbeiten von Fischer-Lichte (Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004). Andere charakteristische Gravitationszentren der Performativitätsdebatte, die je mit einer anderen Stoßrichtung der Repräsentationskritik einhergehen, wären eine „universalisierende" Performativitätskonzeption – etwa bei Habermas (Jürgen Habermas: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984) – und eine „iterabilisierende" Konzeption – etwa bei Butler (Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [1993]. Berlin: Berlin-Verlag 1995). Vgl. Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun?, S. 14–19.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-008

zentrales Problem bei den auf der KMT aufbauenden Ansätzen zur Metapher im Kontext audiovisueller Bilder identifiziert.[4] Der Vorschlag, den die aisthetische Performativität nun macht, ist, das Mediale vom Konstruktiv-Konstitutiven, vom Hervorbringen von Welt her zu denken. Denn unter Berücksichtigung von Wahrnehmung im Sinne von Aisthesis[5] rückt für die Performativitätstheorie der „Prozess der sinnlichen Wahrnehmung", soweit dieser durch den betrachteten Gegenstand (ob nun aus dem Bereich der Kunst oder aber des Alltags) „selbst sinnfällig wird", in den Fokus: „Die Aufmerksamkeit wird vom Lesen zeichenhafter Bedeutungen auf den prozessualen Vollzug der Wahrnehmung im Angesicht der Kunst (und darüber hinaus)" gelenkt. Auf diese Weise lässt das Konzept aisthetischer Performativität das Zwei-Welten-Modell hinter sich. Und Oberflächen werden als ein „in-Szene-setzendes Wahrnehmbarmachen" in den Blick genommen.[6]

‚Aisthetische Performativität' adressiert einen Wahrnehmungsakt, der über zwei Pole verfügt, die miteinander in Beziehung stehen. Im Zentrum des Interesses steht ein Wahrnehmungsgeschehen, das sich zwischen einem Ereignis und der Wahrnehmung dieses Ereignisses, zwischen einem Akteur und seinem Zuschauer aufspannt, und das „mithin zwischen Machen *und* Rezipieren" angelegt ist.[7] Die Möglichkeit zu einer solchen „Wechselbeziehung von Hervorbringen und Empfangen", zu einem „‚Austausch' zwischen Akteur und Zuschauer" begründet sich, so Sybille Krämer, dabei weniger durch den Bezug auf ein gemeinsames System. Vielmehr spielt eine konkrete Korporalität für Austausch und Wechselbeziehung die zentrale Rolle: „eine Korporalität, welche die Körperlichkeit von Menschen, Dingen und Zeichen im Spektrum eines Materialitätskontinuums gleichermaßen umfasst".[8]

Ein aisthetisch ausgerichtetes Performativitätskonzept zielt damit auf eine „Vollzugs- und Handlungsdimension", die „als *Voraussetzung und Kehrseite [...] kommunikative[r] und semiotische[r] Prozesse*" betrachtet wird.[9] Daher werden Wahrnehmung und Vollzug also gerade „nicht gegen die Möglichkeit sinnhafter Signifikanz" ausgespielt, vielmehr wird „auf der fundierenden Rolle aisthetischer

4 Vgl. Kapitel 3–5 der vorliegenden Arbeit.

5 Vgl. neben Welsch: *Aisthesis* auch Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink 2001; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Wien: Hanser 2000.

6 Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun?, S. 25.

7 Ebd., S. 21, Herv. i. O.

8 Ebd.

9 Thomas Morsch: Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen. Zur aisthetischen Performativität des Films. In: *Kunstkommunikation. „Wie ist Kunst möglich?" Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Christian Filk und Holger Simon. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 251–266, hier S. 260 f., Herv. i. O.

und pragmatischer Handlungsvollzüge für die Genese von Bedeutung beharrt".[10] Medien werden daher auch nicht marginalisiert, denn gerade durch sie realisiert sich ein „in-Szene-setzendes Wahrnehmbarmachen". Es ist dies ein Wahrnehmbarmachen, ein In-Szene-Setzen, das „immer das einmalige Ereignis einer Gegenwärtigkeit [ist], das sich an genau dieser singulären Raum-Zeit-Stelle vollzieht".[11]

Medien *vermitteln* denn auch nicht einfach Sinn und Bedeutung, wie Krämer hervorhebt. Sie generieren dies vielmehr, eben indem sie „phänomenalisieren", d. h. „wahrnehmbar machen".[12] Dabei wirken sie „nicht durch Symbolisierung, sondern durch ‚Somatisierung', indem sie also verkörpern" – und das, was sie verkörpern, die Bedeutung, die sie generieren, „ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in der flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs".[13] Von Medien als Vermittlern zu sprechen, ist demnach nicht im Sinne eines technischen Instruments gemeint. Und es setzt sich auch ab vom semiotischen Organon – zumindest, wenn dies, wie bei Bühlers Ausgangstheorie der Fall (und anders als bei Müller etwa, wie weiter oben ausgeführt), wesentlich auf einer Idee des Symbols, des arbiträren Zeichens aufbaut. Aus Perspektive der aisthetischen Performativität findet sich das Vermittelnde von Medien vielmehr darin, dass sie als ‚Mitte' und ‚Mittleres' in einer verkörpernden Weise gegenwärtig sind – "zwischen zwei Polen oder Positionen, zwischen denen sie ein Sinnlichkeitskontinuum stiften".[14] Genau im Phänomenalisieren, im Wahrnehmbarmachen liegt hier das Verständnis von Verkörperung. Dementsprechend adressiert Verkörperung nicht neurologische Prozesse, und Verkörperung ist auch

> nicht als Leibapriori im Sinne einer vorgängigen Körperlichkeit zu verstehen, sondern als Frage nach der Materialität, nach den ‚stummen', den vorprädikativen Formgebungen von Sinn. ‚Verkörperung' kennzeichnet die Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen[15]

– und zwar bezogen auf jeweils konkrete Situationen, d. h. bezogen auf eine flüchtige und prozessuale Gegenwärtigkeit (bzw. das Ereignis) eines Medienum-

10 Ebd., S. 261.

11 Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun?, S. 21. Dass es sich dabei zugleich „um ein durch einen Akteur hervorgebrachtes Wahrnehmungsgeschehen handelt, in das Elemente sowohl des Reproduktiven wie Planvollen verwoben sind", steht hierzu nicht im Widerspruch (ebd.)

12 Ebd., S. 25.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 345.

gangs, eines Mediengebrauchs. Das Ästhetische wird dabei in hervorgehobener Weise als Feld angesehen, in dem „alle Prozesse der Sinnstiftung und der Konstitution von Bedeutung im besonderen Maße an den Körper gebunden“ sind, weshalb auch „die Sensualität von Kunstwerken und ihre Intellektualität“ zusammenfallen.[16]

Somit „zielt der Leitbegriff der ‚Verkörperung‘“ hier darauf, in den Blick zu bekommen, „‚wie etwas gemacht wird‘ oder ‚wie etwas für uns gegeben ist‘“.[17] Und insofern werden durch einen solchen (im weitesten Sinne kulturwissenschaftlichen) Verkörperungsbegriff Oberflächen fokussiert. Denn, so spitzen es Helmuth Feilke und Angelika Linke in ihrer Einleitung zu *Oberfläche und Performanz* zu: Fragen nach dem ‚Wie‘ „sind immer Oberflächenfragen“.[18] Anstatt allerdings Oberflächen im Rahmen eines Zwei-Welten-Modells zu betrachten, interessiert an ihnen dann, wie eine „Ausdrucksgestalt, die Inhalt und Form integriert“, in Erscheinung tritt.[19]

Auf einer Metaebene betrachtet, deuten die vorangegangenen Darlegungen schließlich darauf hin, dass ‚aisthetische Performativität‘ ein Konzept mit transgressivem Charakter ist, woraus nicht zuletzt für das Beschreiben jener Dimension kultureller Praktiken gewisse Herausforderungen erwachsen. Denn aisthetische Performativität betrifft einen „Vollzug, in dessen Beschreibung dichotomisch organisierte Begriffsraster“ – etwa die kategorische Unterscheidung zwischen einem Kunstobjekt und seinem Betrachter, oder zwischen Form und Inhalt – „an ihre Grenzen stoßen“.[20]

Vor diesem noch allgemein gehaltenen medienphilosophischen Hintergrund sei nun mit der phänomenologischen Filmtheorie in basalen Grundzügen erläutert, inwiefern ein Film als ein Ereignis aufzufassen ist, von dem der Zuschauer immer schon Teil ist und mit dem er in einem Sinnlichkeitskontinuum ist; inwiefern filmische Kommunikation zuallererst einmal ein Wahrnehmungsgeschehen ist.[21]

---

16 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 268, Herv. i. O.

17 Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 345.

18 Helmuth Feilke/Angelika Linke: Oberfläche und Performanz – Zur Einleitung. In: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamische Gestalt*. Hrsg. v. Angelika Linke und Helmuth Feilke. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 3–17, hier S. 7.

19 Ebd. (dies lässt sich auch als die Frage nach dem Stil fassen, wie Feilke und Linke hier deutlich machen).

20 Krämer: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun?, S. 21.

21 Zu einer Darstellung und Diskussion des sich vom Textparadigma abgrenzenden filmwissenschaftlichen Diskurses zu Film/Kino als Ereignis vgl. Sabine Nessel: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 2008.

8.2 *Cinematic communication* (Sobchack) – VERTIGO sehen, hören, spüren

Im phänomenologischen Modell der „cinematic communication“, wie es Vivian Sobchack im Rahmen ihrer Überlegungen zu Film und Verkörperung entwickelt,[22] ist die basale Konstellation ‚Film – Zuschauer‘ als eine Kommunikationssituation aufzufassen. Annahme ist, dass ein Mensch in jenem Moment, wo er der Zuschauer eines Films ist, in einen vitalen Austausch involviert ist – in einen Austausch, der sich zwischen Film und Zuschauer ereignet. Film wird dabei als ein „non-human lived body“ aufgefasst, als ein nicht-anthropomorpher, aber doch lebendiger Leib, der immer eine spezifische Weise des Zur-Welt-Seins realisiert.[23] Vom Film ist dabei nicht als etwas Gegebenem die Rede, sondern als etwas grundsätzlich Zeitlich-Dynamischem: Film ist eine Figuration („that *figuration* we call a *film*“), ein Werden („the film exists for us as always in the *act of becoming*“).[24] Und der Modus, in dem sich die Filmfiguration ereignet, ist der eines immer schon doppelten, ineinander verschränkten Wahrnehmungsvollzugs.

Mit einer solchen, sogleich noch weiter erläuterten Auffassung vom Film und seinem Zuschauer setzt sich Sobchack sehr deutlich von alltäglich gängigen Sichtweisen ab. Ein Film wird nicht als ein Kunstwerk oder Produkt, nicht als ein distinktes Objekt oder Artefakt adressiert, das sich der Zuschauer im Kino (oder anderswo) einfach als etwas Gegebenes anschaut; ein Film wird auch nicht im Sinne eines Mediums mit Informationskanälen aufgefasst, das eine Botschaft (bzw. eine Bedeutung) zwischen einem Sender und einem Empfänger transportiert. Mit dem Modell filmischer Kommunikation werden jene Sichtweisen vielmehr überwunden, und psychophysische Modelle von Wahrnehmung, die von einer Subjekt-Objekt-Dichotomie ausgehen, konterkariert.[25]

---

22 Vgl. vor allem Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992; Vivian Sobchack: What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley [u. a.]: Universitiy of California Press 2004, S. 53–84. Vgl. auch Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 18–25 zur kinematografischen Kommunikation von Dziga Vertov ausgehend.

23 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 163. Vgl. ausführlich zum Körper des Films ebd., S. 164–259.

24 Ebd., S. 54, 60, Herv. i. O.

25 Zentrale Fluchtlinie hierfür sind die Arbeiten von Maurice Merleau-Pontys und dessen Leitgedanke, dass Subjekt und Welt miteinander verflochten sind. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. München: De Gruyter 1974; Maurice Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie [1947]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hrsg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis 2005, S. 70–84; Maurice Merleau-Ponty: The Child’s Relation with Others [1951]. In: *The Merleau-Ponty Reader*. Hrsg. v. Ted Toadvine und Leonard Lawlor.

Der Moment, in dem ein Film zur Aufführung kommt, ist in einer besonderen Weise ein Wahrnehmungsgeschehen. Denn der Film nimmt an der kommunikativen Situation als eine Instanz teil, die eine Welt wahrnimmt und zugleich immer schon sich selbst eben in diesem Wahrnehmen zeigt. Was ein Film seinem Zuschauer zeigt, ist daher auch viel mehr als einfach nur Repräsentationen von Wirklichkeit auf einer Leinwand. Es würde zu kurz greifen, einfach nur zu sagen, dass man Schauspieler, Objekte oder Räume gezeigt oder Dialoge zu hören bekommt. Denn audiovisuelle Bilder zeigen immer schon auch einen Wahrnehmungsakt: „Watching a film, we can see the seeing as well as the seen, hear the hearing as well as the heard, and feel the movement as well as see the moved.“[26] In diesem Sinne ist dem Zuschauer mit dem audiovisuellen Bild ein auf Etwas gerichtetes Wahrnehmen als expressive Aktivität gegenwärtig – er erlebt eine zum Ausdruck gekommene Wahrnehmungserfahrung. Die Beziehung zwischen und der Austausch von Zuschauer und Film bestimmt Sobchack daher über ein Verkörperungsmoment, das sie als „an expression of experience by experience“ fasst.[27]

Das Prinzip dieses Gedankens sei mit Alfred Hitchcocks Film einer in Trugbildern gründenden tragischen Liebe illustriert, auf den auch im weiteren Verlauf immer wieder zurückgekehrt werden wird: mit VERTIGO (USA 1958). Dessen Handlungskonstellation lässt sich wie folgt resümieren: Scottie (James Stuart), der nach einem traumatischen Unfall und tödlichen Sturzes eines Kollegen an Höhenangst leidet und deshalb aus dem Polizeidienst ausgeschieden ist, wird von seinem früheren College-Freund Gavin Elster (Tom Helmore) benutzt, um in seiner höhenangstbedingten Hilflosigkeit den vermeintlichen Selbstmord – ein Sturz von einem Glockenturm herab – von dessen Frau Madeleine zu bezeugen. Scottie wird hierfür mit Judy (Kim Novak) in Kontakt gebracht, die für Scottie Madeleine verkörpert: eine junge Frau, von der eine Tote – ihre Urgroßmutter: die Selbstmörderin Carlotta Valdes – Besitz ergriffen zu haben scheint. Scottie wird Madeleine, in die er sich verliebt, zweimal verlieren: einmal im Zuge des von Gavin inszenierten Falls aus dem Glockenturm (1. Akt); und ein zweites Mal, als er, ein weiteres Mal traumatisiert, Judy trifft, in ihr sich an Madeleine erinnert fühlt, sie wieder zu Madeleine macht, und, als er den Betrug an sich entdeckt, mit ihr zum Glocken-

---

Evanston: Northwestern University 2007, S. 143–183; Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen* [1964]. 2. Auflage. München: Fink 1994.

26 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 10.

27 „More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience“. (Ebd., S. 3 – Sobchack nimmt hier Rekurs auf Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible* [1964]. Evanston: Northwestern University Press 1968, hier S. 155.)

turm zurückkehrt – Judy verliert den Halt und stürzt in den Tod (2. Akt). Betrachtet sei der Beginn einer Szene aus der Anfangsphase des Films, in der Scottie zum ersten Mal der todessehnsüchtigen Frau seines Freundes begegnet, die er beschatten soll: Madeleine. Mit den Worten „You can see her there" ist Scottie hierfür in das elegante, voll besetzte ‚Ernie's Restaurant' bestellt worden.[28]

Der Zuschauer sieht zunächst Scottie, wie er mit einem beobachtenden Blick an der Bar des Restaurants sitzt – ohne dass man sehen würde, was er beobachtet. Dann jedoch löst sich die Kamera von Scottie und bewegt sich durch das Restaurant, bis schließlich Madeleine gezeigt wird, die mit ihrem Mann an einem der vielen Tische sitzt. So sieht der Zuschauer das Gesehene, also das, was die Kamera hier in den Blick nimmt: einen beobachtenden Mann und eine beobachtete Frau in einem vollen Restaurant. Zugleich ist zu erleben, wie Scottie/Stewart und Madeleine/Novak gesehen werden – *der Zuschauer sieht ein Sehen*: Er sieht, wie Madeleine/Novak mit ihrem grünen, ausladenden Abendkleid ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt – inmitten der leuchtend rot ausgekleideten Wände des Restaurants und der in dunklen Schwarz-, Grau- und Silbertönen changierenden Masse seiner Gäste. Und zugleich ist diese Einstellung *eine Bewegung, die der Zuschauer spürt*: Mit einer einzigen, lang andauernden Aufnahme bewegt sich die Kamera langsam durch den Raum, rückwärts von Scotties beobachtendem Blick sich entfernend und dabei zugleich seiner Blickachse folgend, sodass der Zuschauer ein horizontales Gleiten über ein Ensemble dicht stehender, voll besetzter Tische und sich zwischen ihnen hindurchbewegende Kellner und Gäste erfährt – bis dann ein kurzes Innehalten der Kamera wahrzunehmen ist und ein anschließendes Wiederaufnehmen der Bewegung, nun mit veränderter Richtung, nach vorne, in einer sehr fokussierten Weise: ein sehr sanftes und langsames Annähern an und Angezogen-Sein von einer Frau – Madeleine. Und *der Zuschauer hört ein Hören*: Er hört, wie die akustische Atmosphäre des Restaurants – ein unbestimmtes Gewirr von Stimmen und klapperndem Geschirr – von einer sanften, melancholischen Streichermusik abgelöst wird, eben in jenem Moment, wo die Kamera beginnt, sich auf Madeleine/Novak zuzubewegen. (Abb. 7)*[29]

28 Eine erste Betrachtung dieser Anfangsphase der Restaurantszene mit Blick auf Sobchacks Modell filmischer Kommunikation erfolgte in Christina Schmitt/Sarah Greifenstein: Cinematic Communication and Embodiment. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Sedinha Teßendorf. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2061–2070.

29 Diese sowie ausgewählte weitere Abbildungen finden sich auch als Farbabbildung am Ende des Buches. Darauf wird jeweils in den Abbildungsunterschriften hingewiesen sowie durch ein Sternchen beim Abbildungsverweis im Text.



Abb. 7: Beginn der Szene „Ernie's Restaurant – Scottie sieht Madeleine“ aus VERTIGO. (→ Abb. 7*, Farbbogen)

Was ein Zuschauer in seinem Wahrnehmungsprozess im Zuge der *cinematic communication* erfährt, sind also weder bloß Farben, Formen, Bewegungen, Klänge, noch einfach Repräsentationen von Schauspielern, Objekten, Räumen. Der Zuschauer erlebt vielmehr die Wahrnehmung eines Anderen. Dieser ist weder der Filmemacher noch ein Protagonist eines Films, Sobchack zufolge handelt es sich hierbei ganz grundsätzlich – d. h. dies gilt für jeden Film und jeden seiner Momente – um den gegenwärtigen Wahrnehmungsakt eines nicht-menschlichen „anonymous, yet present ‚other'".[30] Und mit eben jenem Wahrnehmungsakt verschränkt sich in der filmischen Kommunikation der Wahrnehmungsakt des Zuschauers. In einer solchen Perspektive meint ‚Film' immer sowohl eine direkte als auch eine mediatisierte Erfahrung. Und beides ist untrennbar miteinander verschränkt, die Wahrnehmung des Zuschauers ist verflochten mit der mediatisierten Wahrnehmungsform des Films. So ist es bei VERTIGO der Zuschauer, der Madeleine/Novak erblickt, aber er tut dies, indem er, folgt man Sobchack, die Wahrnehmung eines intentionalen, anonymen Anderen verkörpert.

Mit Rückgriff auf eine Überlegung Gertrud Kochs zum Aspekt der Performativität beim audiovisuellen Bild[31] lässt sich das Wahrnehmen eines Films durch einen Zuschauer denn auch als ein Handeln begreifen – wenn man dieses Handeln im Sinne einer „Aktivität des Zuschauers" fasst, die zugleich ein „Bestimmtwerden durch das Anspielen einzelner Sinne" ist: Die „Überzeugungen", die der Zuschauer im Zuschauen gewinnt, basieren daher „nicht auf strikten Schlussfolgerungen", sondern sind „medial vermittelte Bestimmungen" – d. h. Bestim-

30 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 9.

31 Morsch hat darauf hingewiesen, dass es keinesfalls als abschließend geklärt betrachtet werden kann, „was Performativität eigentlich meint, noch dazu im Filmmedium" (Morsch: Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen, S. 259). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Begriff des Performativen vom wissenschaftlichen Diskurs zu audiovisuellen Bildern noch immer relativ wenig ausgeleuchtet ist – obwohl bereits 1986 auf einer Tagung ein ‚performative turn' der Filmwissenschaft ausgerufen wurde (vgl. hierzu Robin Curtis: Deixis, Imagination und Perzeption. Bestandteile einer performativen Theorie des Films. In: *Deixis und Evidenz*. Hrsg. v. Horst Wenzel und Ludwig Jäger. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 241–260, hier S. 241f.). Vgl. zu filmwissenschaftlichen Auffassungen des Performativen vor allem die Arbeiten von Koch, Curtis und Morsch. Bei Koch wird insbesondere eine kulturelle Handlungsmächtigkeit des Films herausgestellt (Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur; Gertrud Koch: Vorwort. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Robin Curtis, Marc Glöde und Gertrud Koch. München: Fink 2010, S. 7–9); bei Curtis wird Performativität mit Blick auf die Ereignishaftigkeit der Filmvorführung und die Imagination konzipiert (Curtis: Deixis, Imagination und Perzeption); Morsch verortet das Performative (mit Bezug auf die neophänomenologische Filmtheorie) maßgeblich in der Technik (Morsch: Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen; Morsch: *Medienästhetik des Films*).

mungen, die der Zuschauer trifft und die auch auf ihn treffen.[32] In phänomenologischer Perspektive hat man es insofern beim Zuschauen mit einem dialektisch konzipierten Wahrnehmungsprozess zu tun, bei dem „Sinnbildung weder vorgeprägtes Sinn-Sein noch spontan gesetztes Sinn-Erfinden“ und „der Wahrnehmungsprozess kein bloß rezeptiver Vorgang, innerhalb dessen ein vorgegebener Sinn lediglich erkannt werden würde“: Das Wahrnehmen und das Wahrgenommene vermengen und vermischen sich in einer Weise, „die auf kein stabiles Innen oder Außen mehr abhebt“.[33] Denn ‚Film‘ meint eine wahrnehmbare, in sich selbst (d. h. im audiovisuellen Bild) und zugleich im Zuschauerkörper verankerte Wahrnehmungsaktivität; eine wahrnehmbare Wahrnehmungsaktivität, die somit zugleich Perzeption und Ausdruck ist, weshalb sich letztlich auch das Sinnliche des Wahrnehmens („having sense“) und das Sinn-Machen („making sense“) miteinander verschränken und eins sind:[34] „[...] the film is experienced and understood for what it is: a visible and centered visual activity coming into being in significant relation to the objects, the world, and the others it intentionally takes up and expresses in embodied vision.“[35]

In gewisser Weise haben wir es bei der Filmwahrnehmung also tatsächlich in einem ganz grundsätzlichen Sinne mit einem Zu-Schauen zu tun, d. h. mit einem *Schauen, das sich zu einem anderen fügt*.[36] Und in diesem Zu-Schauen empfängt und verkörpert der Zuschauer eine konkrete Welt-Erfahrung, eine spezifische Weise des Zur- und In-der-Welt-Seins, die das audiovisuelle Bild hervorbringt.[37] Indem sein Seh- und Hörsinn angespielt werden, erlebt der Zuschauer in seinem Sehen und Hören gewissermaßen ein Verhalten aus einer Binnenperspektive

---

32 Ich führe hier einen (wiederum im Rückgriff auf Seel entstehenden) Gedanken Gertrud Kochs zum Aspekt der Performativität beim audiovisuellen Bild weiter. Vgl. Koch: Vorwort, S. 9, sowie Seel: Ein revidierter Begriff der Selbstbestimmung, S. 293.

33 So Reicherts Resümee des mit Merleau-Pontys Begriff des Chiasmus’ gegebenen Wahrnehmungsverständnisses (Ramón Reichert: Die Entregelung der Sinne. Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie. In: *montage AV* 19.1 (2010), S. 101–115, hier S. 110 f.).

34 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 13.

35 Ebd., S. 171.

36 Hierin zeigt sich denn auch die Besonderheit filmischer Kommunikation im Vergleich mit der zwischenmenschlichen. Vgl. Merleau-Ponty: The Child’s Relation with Others sowie auch Schmitt/Greifenstein: Cinematic Communication and Embodiment.

37 Dieses Spezifische ist hierbei zum einen grundsätzlich mit Blick auf das Filmische zu verstehen, insofern die Weise der filmischen Wahrnehmung sich von der menschlichen unterscheidet. Und es ist zum anderen hinsichtlich eines jeden Films als Ganzem im Verhältnis zu anderen Filmen zu sehen, nicht zuletzt auch in Bezug auf das dynamische Wahrnehmungsgeschehen innerhalb eines Films.

heraus – einer Perspektive, die nicht die seine ist und sich doch in ihm verankert,[38] aufgrund einer für den Film grundlegenden direkten Reflexivität:

> Writing of human vision and our understanding that others also see as we do, Merleau-Ponty tells us: ‚As soon as we see others … henceforth, through other eyes we are for ourselves fully visible … For the first time, the seeing that I am is for me really visible; for the first time I appear to myself completely turned inside out under my own eyes.' Prior to the cinema this visual reflexivity in which we see ourselves seeing through other eyes was accomplished only indirectly: that is, we understood the visions of others as structured similarly to our own only through looking at – not through – the intentional light in their eyes and the investments of the objective behavior. The cinema, however, uniquely materialized this visual reflexivity and philosophical turning *directly* – that is in an objectively visible but subjectively structured vision we not only looked *at* but also looked *through*.[39]

Verkörperte Wahrnehmung wird damit bestimmt als „the intersubjective basis of objective cinematic communication".[40] Und zugleich weist dies auf Folgendes hin: Ein Film zeigt nicht nur das (Wahrnehmungs-)Verhalten von Figuren/Schauspielern – etwa die Art und Weise, wie in der oben skizzierten VERTIGO-Szene Scottie/Stuart mit gespanntem Körper unbeweglich zur Seite blickt. Vielmehr lässt sich ebenso, wie Thomas Morsch festhält, „ein beobachtbares Verhalten des Films"[41] beschreiben – im Sinne einer Wahrnehmung, die zum Ausdruck kommt; einer Wahrnehmungserfahrung, die ein je spezifisches „being-in-the world" entwirft; einer Wahrnehmung, die der Zuschauer sinnlich-reflexiv erfährt. Dem lässt sich mit Ausführungen zu Bewegung und filmischer Expressivität konkretisierend nachgehen.

8.3 Eine gestische Dimension: Bewegungsfigurationen als ‚Verhalten des Films'

Die Auffassung, dass audiovisuelle Bilder über eine zum Ausdruck kommende Wahrnehmung kommunizieren, die im Zuschauerkörper ihren Resonanzraum findet, ist nun fortzuführen – anhand des Gedankens, dass sich dem Zuschauer ein „Verhalten des Films" als filmische Bewegungsfiguration zeigt. Es sei darauf hingewiesen, dass von ‚Verhalten' hier entsprechend nicht im Sinne eines Ready-mades, eines bloß noch instanziierten, weil (genetisch) vorprogrammierten Ver-

---

38 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 128–143.
39 Sobchack: The Scene of the Screen, S. 149, Herv. i. O. Das Binnenzitat stammt aus Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, S. 143 f.
40 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 5.
41 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 166.

haltensmusters die Rede ist. Vielmehr ist im Folgenden ‚Verhalten' dezidiert phänomenologisch adressiert und von der Bewegung aus gedacht. Erst unter diesen eng miteinander verwobenen Voraussetzungen kann in den Blick kommen, was für die hier verfolgte Idee des Metaphorisierens zentral ist: „the consequential dynamic relationship of perception to movement, the significance of freely varied movement, [...] the integral role of emotion in perception and cognition"[42] (um mit den Worten der Philosophin Maxine Sheets-Johnstone zu sprechen, auf die im weiteren Verlauf noch zurückzukommen sein wird). Erst dann ermöglicht das Sondieren einer gestischen Dimension, wie es Anliegen des aktuellen Kapitels ist, Film und Zuschauer nicht als fixe, voneinander getrennte Gegebenheiten zu begreifen, sondern als immer im Werden begriffene, miteinander verschränkte Phänomene von Zeitgestalten.[43]

Eine Fokusverlagerung ermöglicht es, sich der Idee einer Bewegungsfiguration und damit einem Verhalten des Films in einem ersten Schritt zu nähern: Es sei für einen Moment das gegenständlich-darstellende Vermögen audiovisueller Bilder (bzw. unser gegenständliches Wahrnehmungsvermögen),[44] das die Betrachtungsweise so schnell zu vereinnahmen vermag, ganz in den Hintergrund gerückt. Es tritt alsdann eine instruierende Analogie zwischen Musik und audiovisuellem Bild in den Vordergrund – eine Analogie, die in der ästhetischen Dimension zu finden ist.

Musik, die wir hören, ist zunächst einmal Klang, ohne dass unsere gegenständliche Wahrnehmung angesprochen wird. Gehörte Musik – das sind Töne, die sich in der Zeit entfalten, die nicht als singuläre Entitäten, sondern als eine Melodie hörbar sind; das sind wahrgenommene Bewegungsfigurationen, die sich über Rhythmus, Tempo, Klangfarbe usw. ausbilden. Denn zur ästhetischen Erfahrung gehört

---

42 Maxine Sheets-Johnstone: Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. In: *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach.* Hrsg. v. Paco Calvo und Antoni Gomila. Amsterdam [u. a.]: Elsevier 2008, S. 453–465, hier S. 455, 457.

43 Kappelhoff beschreibt, in Rückgriff auf John Dewey, dieses Werden in der ästhetischen Erfahrung als ein Subjektivierungsprozess, der in einem reflexiven Gefühl gründet (vgl. Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, hier S. 116, 119).

44 Gegenständliches Wahrnehmen beschreibt der Psychologe und Phänomenologe Fuchs als aktive Wahrnehmungsdimension, die als ihren Gegenpol die Ausdruckserfassung hat, beschrieben als partizipierende Wahrnehmungsdimension (Thomas Fuchs: *Psychopathologie von Leib und Raum. Phänomenologisch-empirische Untersuchungen zu depressiven und paranoiden Erkrankungen*. Darmstadt: Steinkopf 2000, hier S. 36–40; vgl. auch Fußnote 68 im vorliegenden Kapitel 8).

> ein sinnlich körperhaftes, ‚vorprädikatives' Auffassen und Verstehen [...], im Fall der Musik ein gleichsam mimetisches Nachvollziehen von Klanggesten und Klangverläufen, das Auffassen einer Signifikanz, die wir (noch) nicht in Worte fassen können, obwohl sie immer auch eine Provokation unseres produktiven Sprachvermögens darstellt.[45]

Und auch audiovisuelle Bilder lassen sich über die Inszenierung auf einer Ebene ästhetischer, dynamischer Bewegungsmuster greifen, denen eine spezifische Temporalität eignet. Was mit solchen Bewegungsfigurationen angesprochen ist, ist die filmische Expressivität: Es geht um eine Expressivität, die sich durch das Zusammenspiel audiovisueller Inszenierungsebenen – etwa Kameraführung, Bildkomposition, Sound, Montage usw. – gestaltet und ausformt; es geht um eine Expressivität, die die Wahrnehmung und das Empfinden von Zuschauern modelliert. Kurz: Mit solchen Bewegungsfigurationen geht es um die *filmische Ausdrucksbewegung*. Von Relevanz ist damit ein in der Traditionslinie ästhetisch-philosophischer Filmtheorie stehendes Modell zur Emotionsgestaltung,[46] wie es

---

45 Albrecht Wellmer: Das musikalische Kunstwerk. In: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Hrsg. v. Andrea Kern und Ruth Sonderegger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 133–175, hier S. 167, zitiert nach Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 273 f. Johnson adressiert eine solche ästhetische Dimension von Bedeutung ganz ähnlich für den Bereich der Bildenden Künste: „In the visual arts, it is images, patterns, qualities, colors, and perceptual rhythms that are the principal bearers of meaning. The obvious fact that we usually cannot put into words, what we have experienced in our encounter with an artwork does not make the embodied, perceptual meaning any less a type of meaning." (Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 234)

46 Tröhler und Hediger sehen die filmwissenschaftliche Debatte zu ‚Film und Emotion' im Wesentlichen durch eine ästhetisch-philosophisch und eine kognitionswissenschaftlich-psychologisch orientierte Argumentationslinie geprägt (Margit Tröhler/Vinzenz Hediger: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: *Kinogefühle. Emotionaliät und Film*. Hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz und Margit Tröhler. Marburg: Schüren 2005, S. 7–20). Ästhetisch-philosophisch ausgerichtete filmtheoretische Positionen verorten „die Empfindungen, Emotionen, Affekte oder Gefühle im Filmerleben tendenziell auf der Ebene körperlicher, wahrnehmungsbedingter und auch unbewusster Vorgänge", wohingegen kognitionswissenschaftlich-psychologisch ausgerichtete filmtheoretische Positionen davon ausgehen, „dass sich bei den Zuschauern erst auf der Basis des bewussten und kognitiven Verstehens Emotionen ausbilden" (Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls* (Manuskriptfassung), S. 19 f.). Für grundlegende Übersichten zum Forschungsfeld ‚Film und Emotion' vgl. Tröhler/Hediger: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind; Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach: Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach. Köln: Halem 2007, S. 8–38; Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik. In: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann und Christina Schmitt, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 445–451.

Hermann Kappelhoff maßgeblich in seiner kulturgeschichtlichen Studie zum Filmmelodram entfaltet hat.[47] Denn mit der filmischen Ausdrucksbewegung lässt sich ein ästhetisch orchestriertes „Zuschauergefühl" in den Blick nehmen.[48]

Die filmische Ausdrucksbewegung ist ein Konzept der ästhetischen Emotionsgestaltung audiovisueller Bilder, dessen Theoriegeschichte in der Spätaufklärung ansetzt, genauer: beim Theater der Empfindsamkeit. In Abgrenzung zum Barocktheater und dessen auf Konventionen beruhendem zeichenhaftem Schauspiel entwickelt das theatrale Spiel der Spätaufklärung, wie es die Schauspieltheorien Gotthold Ephraim Lessings und Denis Diderots reflektieren, die Idee des „empfindsamen Gestus".[49] Der Grundgedanke dessen ist eine Relation: eine Relation, die sich „in der Beziehung des Zuschauers zur Illusion eines empfindungsvollen lebendigen Körpers zeigt. Sie verwirklicht sich ausschließlich als Relation von Publikum und der illusionären Visualität der Bühne".[50] Den Kern

---

47 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; für eine konzentrierte Darlegung des Konzepts vgl. auch Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden; Thomas Scherer/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: Expressive Movements in Audiovisual Media. Modulating Affective Experience In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2081–2092.

48 Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5.2 (2011), S. 78–95; vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 87 f.; Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 121–123. Vgl. für eine weiterführende Situierung von filmischer Ausdrucksbewegung und Zuschauergefühl im Kontext der filmwissenschaftlichen Debatte zu ‚Film und Emotion' vor allem Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl; Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*; Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017; Jan-Hendrik Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017; Matthias Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017; Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2020. Für eine begriffliche Differenzierung zwischen Emotion, Affekt und Gefühl vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 116–118.

49 Neben Diderot (Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler [1778]. In: *Ästhetische Schriften*, Vol. 2. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin: Das Europäische Buch 1984, S. 481–539) und Lessing (Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* [1769]. Hrsg. v. Paul Rilla. Berlin: Aufbau 1954) ist auch Engel zentral (Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik* [1786]. Wuppenau: E&A Verleger 1994). Vgl. hierzu Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: The Discovery of the Acting Body. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2070–2080.

50 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 82.

dieser Relation bildet ein Schauspiel, das in der Zuschauerwahrnehmung rhythmische Figuren als Bilder der Zeit hervorbringt. Und es sind diese zeitlichen Figurationen, die ein „Sichtbarwerden des Affekts als transitorisches Bild“[51] evozieren – als „transitorische Malerei“, wie es bei Lessing heißt.[52]

Inwiefern mit der filmischen Ausdrucksbewegung eine ebensolche Relation adressiert ist, ist nun genauer darzulegen. Hierfür sei sich der filmischen Ausdrucksbewegung zunächst über eine ausdruckstheoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Amodalität genähert. Denn mit dem Sehen und Hören werden vom audiovisuellen Bild zwar ganz dezidiert einzelne Sinne angespielt, wie Koch es formuliert hat – das Erleben dieses Bildes in der Filmwahrnehmung erschließt sich jedoch nicht erschöpfend, wenn man von getrennten Sinnen ausgeht.[53] Grundsätzlich ist die Auffassung, die Filmwahrnehmung sei eine synästhetische Überschreitung des Seh- und des Hörsinns, zentral für phänomenologisch orientierte Arbeiten. Vor allem das Haptische der Filmwahrnehmung wird dabei auch immer wieder betont.[54] Es wird dies auch der Ort einer kurzen Reflexion sein, inwieweit – auch wenn das theoretische Interesse an Amodalität eine Schnittstelle von beiden ist – die Konzepte ‚Ausdrucksbewegung‘ und ‚Image-Schema‘ nicht ineinander aufgehen, sondern vielmehr auf ganz unterschiedlichen Ebenen liegen. Vor diesem Hintergrund wird das audiovisuelle Bild dann als eine ästhetische Organisation von Wahrnehmung zu fassen sein. Leitgedanke ist, dass die Idee eines Verhaltens des Films sich in der filmischen Expressivität aufsuchen lässt, in einer gestischen Dimension audiovisueller Bilder gewissermaßen – und damit in einer Dimension, die ein affektives Erleben adressiert; ein Erleben, das sich in der Verschränkung von Film- und Zuschauerwahrnehmung realisiert. Um es mit einer Formulierung Adrian Martins zu sagen: „we join [...] with the flux of the non-representational: the colours, shapes and edits, those gestures of the film itself as a living, breathing, pulsating organ-

---

51 Ebd., S. 87.

52 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 34.

53 Auch Kochs Position steht dem selbstredend nicht entgegen – die oben zitierte Äußerung ist ihrer Einleitung zum Band *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung* entnommen.

54 Vgl. vor allem Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000; Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis [u. a.]: University of Minnesota Press 2002; Sobchack: What my Fingers Knew; Jennifer M. Barker: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2009; aber auch Saige Walton: *Cinema's Baroque Flesh. Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016.

ism".[55] Illustrierend wird für diese gestische Dimension audiovisueller Bilder[56] auf die zuvor betrachtete VERTIGO-Szene zurückgekommen, um die Idee einer zum Ausdruck kommenden verkörperten Wahrnehmung im Rahmen des Konzepts der filmischen Ausdrucksbewegung auch filmanalytisch weiter zu präzisieren. Dies bildet den Hintergrund einer kurzen Reflexion zu Ähnlichkeiten filmischer und menschlicher Expressivität. Abschließend wird die grundsätzliche Auffassung einer Genese von Bedeutung erläutert, wie sie dem Konzept filmischer Expressivität inhärent ist.

Ausdruckstheorie – Amodalität (Stern, Plessner)[57]

Schon bei Aristoteles findet sich der Gedanke, dass es der menschlichen Wahrnehmung zu eigen ist, „Empfindungsqualitäten wahrzunehmen, die, weil sie nicht exklusiv an einen einzigen Sinn gebunden sind wie zum Beispiel die Farbe an den Gesichtssinn, primären (also amodalen) Charakter haben und allen Sinnen gemeinsam sind" – so resümiert es Daniel Stern, der sich als Entwicklungspsychologe seit den 1970er Jahren über dynamische Formen des Erlebens mit Phänomenen der Intersubjektivität, der Affektabstimmung auseinandersetzt.[58] Das Besondere an diesen Empfindungsqualitäten ist Stern zufolge, dass sich mit ihnen in der amodalen Wahrnehmung somit weniger „Bilder, Töne, haptische Eindrücke und benennbare Objekte, sondern vielmehr [...] Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster – die eher ‚globalen' Merkmale des Erlebens" realisieren.[59] Und die menschliche Wahrnehmung bestimmt sich wesentlich über den Aspekt des Amodalen. Denn diese globalen Merkmale des Erlebens – Formen, Intensitä-

---

55 Adrian Martin: Delirious Enchantment. In: *Senses of Cinema* 5 (2000), zitiert nach Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 307.

56 Vgl. zu Geste und Film auch Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 247–275; Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls*.

57 Die Ausführungen zum Begriff der Amodalität in der Ausdruckstheorie bauen auf auf Vorarbeiten in Christina Schmitt: Embodied Meaning in Audio-Visuals. First Steps Towards a Notion of *Mode*. In: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Hrsg. v. Janina Wildfeuer. Bern/New York: Peter Lang 2015, S. 309–325.

58 Daniel N. Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings* [1985]. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, hier S. 220. Amodalität ist bei Aristoteles im Kontext seines komplexen Konzepts des „sensus communis" zu verorten (vgl. Pavel Gregoric: *Aristotle on the Common Sense*. Oxford: Oxford University Press 2007).

59 Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 80.

ten und Zeitmuster – sind beheimatet in den „kinetischen Gestalten" („Konfigurationen, die sich in der Zeit verändern"), aus denen das menschliche Verhalten wesentlich besteht.[60] Eine kinetische Gestalt, die sich im Verhalten zeigt und es gestaltet, weist mehrere Aspekte vor, die Stern als konstitutiv miteinander verbunden erachtet, also nur theoretisch separiert: „Bewegung, Zeit, Kraft, Raum und Intention/Gerichtetheit"[61] verschmelzen im Wahrnehmungserleben zu „Ganzheiten oder Gestalten und emergenten Eigenschaften".[62]

Von einem solchen Amodalitäts-Verständnis, das so stark auf Bewegung abzielt und dies im Kontext mit Verhalten denkt, ziehen sich signifikante Verbindungslinien zu den Wahrnehmungs- und Ausdruckstheorien vom späten neunzehnten Jahrhundert bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Beispielsweise resoniert darin Merleau-Pontys phänomenologische Sicht auf die Synästhesie:[63]

> Die Rede vom Sehen von Tönen oder vom Hören von Farben hat ihren Sinn, insofern Gesicht und Gehör nicht bloße Verfügung über ein undurchsichtiges *quale*, sondern Beispiele von Modalitäten der Existenz, Synchronisierungen des Leibes mit diesen sind; und das Problem der Synästhesien beginnt sich zu lösen, wenn wir begreifen, daß jede Erfahrung einer

---

60 Ebd., S. 220.

61 Daniel N. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten* [2010]. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2011, hier S. 13.

62 Ebd., S. 14. Bei Fahlenbrach findet das Konzept der Amodalität nicht zuletzt bei ihren an Chions Synchrese-Konzept anschließenden Ausführungen zu perzeptiven Grundstrukturen von Bild-Ton-Verbindungen Beachtung. Vgl. Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 136–142, hier insbesondere 139 f.; zur Synchrese vgl. Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen* [1991]. New York: Columbia University Press 1994. Verwiesen wird bei Fahlenbrach allerdings vor allem auf neurologisch orientierte wahrnehmungspsychologische Forschungen zur intermodalen Assoziation, wo „*Intensität*, *Dauer*/*Rhythmus*, *Lage* (damit verbunden auch: *Position*/*Richtung*)" als „Reizmerkmale[]„ gefasst werden, die „in sämtlichen Sinnessystemen erfasst werden" (Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern*, S. 53–55, hier S. 54, Herv. i. O.). Eine ausdruckstheoretische Situierung von amodaler Wahrnehmung, wie dies bei Stern erfolgt – und wie es auch für die vorliegende Arbeit tut –, wird bei Fahlenbrach nicht vorgenommen.

63 Vgl. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 264–275, hier insbesondere S. 268. Vgl. zu aktuellen Diskussionen des Synästhesie-/Amodalitäts-Phänomens im Kontext ästhetischer Wahrnehmung Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Fink 2010; Sabine Flach/Jan Soeffner/Joerg Fingerhut (Hrsg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2011; Robin Curtis/Gertrud Koch/Marc Siegel: *Synchronisierung der Künste*. München: Wilhelm Fink 2013. Vgl. zur Synästhesie als Diskursphänomen Melanie Gruß: *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2017.

> Qualität in Wahrheit Erfahrung einer bestimmten Weise der Bewegung und des Verhaltens sind.[64]

So, wie Stern in den amodalen kinetischen Gestalten etwas für das menschliche Verhalten ganz Alltägliches sieht, versteht auch Merleau-Ponty, für den sich im Verhalten immer Weisen eines Zur-Welt-Seins zeigen, die synästhetische Wahrnehmung als die Regelwahrnehmung und nicht als wahrnehmungspsychologischen Sonderfall einiger weniger Synästhetiker.[65] Wenn Stern sich wiederum der „‚Dynamik' der [...] Vorgänge [...], aus denen die interpersonalen psychologischen Momente unseres Lebens bestehen", zuwendet, zeigt sich, dass der Gedanke der Amodalität grundsätzlich an einem Kern der Ausdruckstheorie rührt. Denn Stern illustriert seine These des alltäglichen Erlebens kinetischer Gestalten nicht zuletzt an gestischen und mimischen Bewegungen – an Bewegungen also, die der Ausdruckstheorie (wie sie sich in psychologischen, linguistischen, ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen sowie in philosophisch-anthropologischen Schriften artikuliert)[66] als paradigmatisch für ihr Konzept der Ausdrucksbewe-

64 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 273 f., Herv. i. O. Vgl. darüber hinaus ebd., S. 264–275, hier insbesondere S. 268. Auch Merleau-Ponty streift hier das „sensorium commune", allerdings primär in Bezug auf Herders Abhandlung zum Ursprung der Sprache (Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache [1772]. In: *Johann Gottfried Herder. Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. v. Erich Heintel. Hamburg: Felix Meiner 2005, S. 1–87) und nicht, wie Stern, in Bezug auf Aristoteles. Vgl. zu Herder, auch im Vergleich zu Aristoteles: Sugiyama Takashi: Herder's Theory of Common Sense. The Birth of the Concept of Synesthesia. In: *Aesthetics (The Japanese Society for Aesthetics)* 13 (2009), S. 69–81. In editorischer Hinsicht sei angemerkt, dass Herder für Merleau-Ponty hier vermutlich keine Primärquelle ist, sondern er im Rahmen seiner Lektüre des Entwicklungspsychologen Heinz Werner auf Herder stößt, und in diesem Zuge stellt sich ein Zitationsfehler ein: Heißt es bei Herder noch „Wir sind ein denkendes sensorium commune" (Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 38), wird aus dem denkenden sensorium commune im Zitat bei Merleau-Ponty ein „dauerndes" (i. O.: „perpétuel").

65 Vgl. für eine Übersicht hierzu Hinderk M. Emrich: Wahrnehmung und Empfindung in synästhetischen Welten. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Robin Curtis, Marc Glöde und Gertrud Koch. München: Fink 2010, S. 11–25.

66 Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. 2. Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1880; Wilhelm Wundt: *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1896; Bühler: *Ausdruckstheorie*; Konrad Fiedler: Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit [1881]. In: *Schriften zur Kunst I*. München: Wilhelm Fink 1991, S. 82–110; Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. In: *Schriften zur Kunst I*. München: Wilhelm Fink 1991, S. 112–220; Georg Simmel: Aesthetik des Porträts [1905]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Vol. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 321–332; Georg Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts [1901]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Vol. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 36–42.

gung gelten. So hebt Stern exemplarisch „die Kraft, das Tempo und den Fluss einer Geste [...] [,] die Art, wie sich ein Lächeln auf einem Gesicht ausbreitet, oder den zeitlichen Verlauf seines Erstarrens“ hervor.[67] An gestischen und mimischen Bewegungen (und letztlich auch in Fortführung der Auseinandersetzungen mit dem Schauspiel in der Spätaufklärung) hat die moderne Ausdruckstheorie einen ihrer zentralen Grundgedanken entwickelt, der in Sterns Rede von den kinetischen Gestalten als den interpersonalen psychologischen Momenten seine Weiterführung findet: In einer Ausdrucksbewegung ereignet sich eine intersubjektive Affektabstimmung (man kann hier auch von Interaffektivität sprechen), es handelt sich um ein Ausdrucksgeschehen, das auch ein Wahrnehmungsgeschehen ist.[68] In diesem modernen, gewissermaßen performativen Verständnis von Ausdruck ist dieser denn auch gerade keine „Oberfläche“ mehr, „hinter oder unter der sich das Wesentliche, nämlich die Innensphäre verbirgt“[69] – ist es doch der Ausdruck selbst, der wesentlich ist.

Im Blick zu behalten ist, dass mit ‚Ausdrucksbewegung‘ hier nicht von einem bestimmten Typ von Bewegung die Rede sein soll, wie dies beispielsweise der Philosoph und Kognitionswissenschaftler Shaun Gallagher in jüngerer Zeit vorgeschlagen hat. Jener sieht im „expressive movement“ einen Bewegungstyp neben anderen: Gestikulieren und Zeigen werden als Ausdrucksbewegungen erachtet, Greifen indes gilt ihm als instrumentelle Bewegung, Gehen wiederum als Fortbewegung.[70] In Rückbezug auf den Anthropologen Helmuth Plessner hingegen ist mit dem Begriff der Ausdrucksbewegung weniger ein *Typ* von Bewegung adressiert – vielmehr lässt sich damit eine spezifische *Dimension* von Bewegung denken.[71] Dementsprechend erscheinen teils die gleichen Bewegungsbeispiele,

---

67 Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 15.

68 Das „pathisch-rezeptive Moment der Wahrnehmung“, von dem bei Fuchs die Rede ist, welcher einer phänomenologischen Anthropologie verpflichtet ist, ist hier also von Relevanz: „[...] das pathisch-rezeptive Moment der Wahrnehmung [zeigt sich] als sympathetisches Weltverhältnis, das die gesamte Leiblichkeit spürend und mimetisch engagiert. Der Leib berührt, hört und sieht die Dinge, indem er sie, verwandt mit ihnen, in sich widerklingen lässt und so an ihnen partizipiert. Das pathische Moment erfasst als gemeinsame Grundschicht der Sinne ihre intermodalen Qualitäten (Synästhesien, Gestaltverläufe, Intensitätskonturen, Rhythmus, Ausdruck) und damit eine Ähnlichkeit des Stils, der quer zur dinglichen Einteilung der Realität liegt.“ (Fuchs: *Psychopathologie von Leib und Raum*, S. 39.)

69 Jens Loenhoff: Ausdruck und Vergegenständlichung. In: *Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks*. Hrsg. v. Tobias R. Klein und Erik Porath. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, S. 165–182, hier S. 167.

70 Vgl. Shaun Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press 2005, hier S. 107–129, hier insbesondere S. 122.

71 Dieser Hinweis findet sich auch in Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 84 f.

wie sie auch von Gallagher herangezogen werden, bei Plessner in einem anderen Licht, wenn es bei ihm heißt: „Greifen, Fliehen, Abwehren, Suchen, aber auch schon die ‚affektlosen' Formen wie Gehen, Fliegen, Schwimmen [...] stellen [...] Bewegungsbilder dar."[72] Denn was das Konzept der Ausdrucksbewegung adressiert, ist das Wahrnehmen und Empfinden einer spezifischen (und jeweils spezifisch artikulierten) Zeitgestalt:

> Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variieren. [...] Infolgedessen sind die Bewegungsgestalten bildhaft, wenn auch über eine gewisse Zeitdauer erstreckt, dem Beobachter gegenwärtig.[73]

Für Plessner ist die Ausdrucksbewegung (von der er auch als Bewegungsbild spricht) jene Dimension von Bewegung, in der sich die „Schicht des Verhaltens" zeigt. Mit dieser Schicht zielt Plessner auf eine „Sphäre gegensinnig aufeinander bezogener, subjektiv-objektiv, bildhaft-sinnhaft, psychophysisch indifferenter Gestaltcharaktere, in denen das Benehmen sich abspielt",[74] d. h. eine Sphäre, in der sich eine „ursprüngliche Identität von Anschaulichkeit und Verständlichkeit auf Grund des Formcharakters der Bewegungsgestalten" ereignet.[75] Plessners

---

72 Helmuth Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (verfasst in Zusammenarbeit mit Frederik Jacobus Johannes Buytendijk) [1925]. In: *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften, Vol. 7: Ausdruck und menschliche Natur*. Hrsg. v. Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 67–129, hier S. 78.

73 Ebd., S. 77 f. Zu einer solchen Auffassung von Bewegung in der aktuellen phänomenologisch geprägten Embodiment-Forschung vgl. auch Maxine Sheets-Johnstone: *The Primacy of Movement*. 2., erweiterte Auflage. Amsterdam: John Benjamins 2011.

74 Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks, S. 125.

75 Ebd., S. 83. Vgl. zu Plessners Begriff einer Schicht des Verhaltens, die für sein Verständnis einer sich im Vollzug herstellenden leiblichen Intersubjektivität wesentlich ist, auch Thorsten Kubitza: *Identität – Verkörperung – Bildung. Pädagogische Perspektiven der Philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners*. Bielefeld: transcript 2005, hier S. 205–226. Plessner steht hier Merleau-Pontys Idee des Chiasmus als einer „*zwischenleibliche[n]* Verflechtung" nahe, wie es bei Bernhard Waldenfels heißt (Bernhard Waldenfels: Emmanuel Levinas: Verflechtung und Trennung. Wege zwischen Merleau-Ponty und Levinas. In: *Deutsch-französische Grenzgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 346–382, hier S. 358, Herv. i. O.). Auch Merleau-Ponty begreift Gestik und Mimik als intersubjektives, emotional-affektives Ausdrucks- und Wahrnehmungsgeschehen: „Tatsächlich verstehen kleine Kinder Gesten und Gesichtsausdruck, lange bevor sie fähig sind, sie aus sich selbst hervorzubringen; also muß der Sinn dieser Verhaltensweisen gleichsam mit ihnen

Überlegungen harmonieren insofern mit dem oben skizzierten Konzept des Performativen, denn Ausdruck erschließt sich also gerade nicht im „Lesen zeichenhafter Bedeutung“, sondern ist verständlich im „Vollzug der Wahrnehmung im Angesicht“ des Verhaltens.[76] Und mehr noch: Die Materialität der Kommunikation im Sinne der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten eines Verhaltens sind von unmittelbarer Signifikanz. So heißt es bei Plessner:

> Diese Durchdringung von seelischem Gehalt und körperlicher Ausdruckserscheinung ist dann so vollkommen, daß es unmöglich wird, den Gehalt eines Affekts, einer Stimmung, Gesinnung und Neigung ganz für sich und ohne die nun einmal in der Organisation des Körpers gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erfassen.[77]

Zugespitzt formuliert, verschiebt sich durch eine ausdruckstheoretische Perspektive das Interesse an Bewegung vom „Was“ zum „Wie“. Es ist dies eine Verschiebung, wie sie beispielsweise bei Plessner in seiner Unterscheidung von „Handlungsbild“ und „Ausdrucksbild“ gegeben ist,[78] oder von Karl Bühler in seiner Ausdruckstheorie mit Blick auf die Geste angesprochen wird: „[W]arum sollen z. B. gestenhaft malende Hände nicht imstande sein, das eine Mal frisch und froh, ein zweites Mal wütend, ein drittes Mal zögernd und erschreckt den Akt des Zeichnens durchzuführen?“[79] Und auf eine ebensolche Fokusverlagerung vom Was zum Wie spitzt auch Stern seine Ausführungen zu den „dynamische[n] Vitalitätsformen“,[80] mit denen er ein zentrales Moment menschlichen Erlebens zu fassen sucht.

---

verwachsen sein. An dieser Stelle müssen wir das Vorurteil zurückweisen, das aus Liebe, Haß oder Zorn ‚innere Wirklichkeiten’ macht, die nur demjenigen als dem einzigen Zeugen zugänglich sind, der sie empfindet. Zorn, Scham, Haß, Liebe [...] sind von außen sichtbare Weisen des Verhaltens. Sie sind *auf* dem Gesicht oder *in* den Gesten und nicht hinter ihnen verborgen.“ (Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie, S. 75, Herv. i. O.)

76 Morsch: Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen, S. 254 f.

77 Plessner: Lachen und Weinen, S. 260. Entsprechend ist also der „Affektgehalt [...] nicht von den Ausdrucksorganen zu trennen, er ist nicht etwas hinter diesem Liegendes, sondern eine nur in diesen Artikulationsbedingungen sich ausprägende Qualität“, wie Greifenstein resümiert (Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls* (Manuskriptfassung), S. 148).

78 Vgl. Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks, S. 89–93 Kappelhoff spricht in Rückbezug auf Plessner entsprechend auch von der Ausdrucksbewegung als dem, was das „Figurative an einer Aktion“, die „gestische Formschicht der organischen Bewegung“ bezeichnet (Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 152).

79 Bühler: *Ausdruckstheorie*, S. 39.

80 Mit dem Begriff der ‚dynamischen Vitalitätsformen‘ fasst Stern jene Termini zusammen, anhand derer er sich vormals – jeweils mit Betonung wechselnder konzeptueller Kontexte – mit den dynamischen Aspekten menschlichen Erlebens auseinandergesetzt hat: ‚Vitalitätsaffekte‘,

explodierend	aufwallend	akzelerierend
anschwellend	aufberstend	verblassend
lang gezogen	verschwindend	flüchtig
energisch	kraftvoll	schwach
ansteigend	pulsierend	zögerlich
eilend	mitziehend	schiebend
entspannend	schmelzend	schwebend
aufgeregt	angestrengt	mühelos
angespannt	sanft	stockend
gleitend	schwingend	gestrafft
stillhaltend	locker	gefesselt
		und viele mehr

Abb. 8: Daniel Sterns Liste beispielhafter amodaler Qualitäten, die von Stern als dynamische Vitalitätsformen konzeptualisiert werden.[81]

So kommentiert er eine Auflistung von Worten wie „explodierend", „eilend", „schwebend", „verblassend", „pulsierend", „stillhaltend", „kraftvoll", „stockend" (vgl. Abb. 8) folgendermaßen:

> Obwohl diese Wörter durchaus geläufig sind, ist die Liste dennoch merkwürdig. Bei den meisten Wörtern handelt es sich um Adverbien oder Adjektive, nicht um Wörter für Emotionen. Die Begriffe bezeichnen auch weder motivationale Zustände noch reine Wahrnehmungen oder körperliche Sensationen im strengen Sinn, denn sie implizieren keine Sinnesmodalität. Sie benennen auch keine direkten Kognitionen, so wie man den Begriff gewöhnlich versteht, und keine Aktionen, denn sie verweisen weder auf einen Zielzustand noch auf spezifische Handlungsmittel. Die Wörter zielen auf irgendetwas zwischen all dem. Gefühltes Erleben von Kraft – in Bewegung – mit einer zeitlichen Kontur, einem Gewahrsein von Lebendigkeit, ein Gefühl, irgendwohin zu gehen. Nicht spezifische Inhalte sind angesprochen, sondern eher Formen. Die Wörter betreffen *das ‚Wie'*, *die Art und Weise*, *den Stil*, nicht das ‚Was' oder das ‚Warum'. Ungeachtet des ‚Inhalts' (Gedanken, Aktivitäten, Emotionen) hat jede dieser Vitalitätsgestalten ihr eigenes Fließmuster (zum Beispiel akzelerierend, explodierend und verblassend), das eine besondere Art des Erlebens konstituiert."[82]

‚temporale Gefühlsgestalten' bzw. ‚zeitliche Gefühlsformen', ‚temporale Gefühlskonturen', ‚proto-narrative Hüllen' bzw. ‚Vitalitätskonturen'. Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 16 f.

81 Ebd., S. 17.

82 Ebd., S. 18, Herv. CS.

Rückkopplung I: Differenzen des Kinästhetischen in KMT und Ausdruckstheorie

[...] movement is an ongoing spatio-temporal-energic dynamic
that is first of all felt as such.[83]

An dieser Stelle sei innegehalten und der gedankliche Bogen noch einmal kritisch zurück zur Konzeptuellen Metapherntheorie geschlagen. Denn das Überschreiten einzelner Sinnesmodalitäten und die Idee des Gestalthaften – beides ist für die Ausdruckstheorie (ob nun mit dem Begriff ‚Bewegungsbild', ‚Ausdrucksbewegung' oder ‚dynamische Vitalitätsform' bzw. ‚Vitalitätsaffekt') wesentlich –, gibt zunächst einmal Anlass zu der Vermutung, dass sich darin ein verbindendes Moment zum Image-Schema-Konzept der KMT auftut (wie es in Kapitel 2 dargelegt wurde). Tatsächlich kommt beispielsweise Johnson in *The Meaning of the Body* im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Image-Schemata auch auf Sterns Vitalitätsaffekte zu sprechen.[84] Und Johnsons Stern-Lektüre wird in der Folge in der kognitiv-linguistischen Literatur so rezipiert, dass Image-Schemata „patterns of feelings" wären.[85] Allerdings mutet eine Einverleibung der Stern'schen Affektkonturen in das Konzept des Image-Schemas, wie es die Kognitive Linguistik hervorgebracht hat, fragwürdig an. Dem gehe ich hier über eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Kinästhetischen nach, mit dem die KMT ihr Konzept des Image-Schemas gelabelt hat. Der kognitionspsychologischen KMT-Auffassung des Kinästhetischen wird dabei mit Bezug auf die Philosophin Maxine Sheets-Johnstone eine phänomenologische Replik gegeben.

83 Sheets-Johnstone: *The Primacy of Movement*, S. 511.

84 Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 135–154, hier insb. S. 143 f. Vgl. zu Stern bei Johnson auch ebd., S. 41–45.

85 Mit einer solchen Gleichsetzung wird Johnsons Auseinandersetzung mit Stern etwa bei Rohrer ausgelegt (Rohrer: Embodiment and Experientialism, S. 35 f.). Eine Überlagerung von Image-Schema und Vitalitätsaffekt ist auch in einer früheren Auseinandersetzung Johnsons mit Stern angelegt: „Stern's account of both amodal perception and vitality affects *has close parallels* with the account of ‚image schemas' in second-generation cognitive science. [...] What Stern's account of vitality affects *adds* to the concept of an image schema is the crucial affective dimension that orients, motivates, and gives force to our conceptual thinking. Vitality affects give flesh and blood to our more skeletally defined image schemas, thereby giving substance and life to our theory of embodied imaginative structures of human understanding. This also allows us to understand why image schemas are so important to our sense of our world and ourselves, and it explains why they can have the emotional and motivating force they have." (Mark Johnson: Embodied Reason. In: *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*. Hrsg. v. Gail Weiss. New York: Routledge 1999, S. 81–102, hier S. 93, Herv. CS.)

In seiner Beschäftigung mit Stern weist Johnson selbst auf eine Differenz zwischen image-schematischen Strukturmustern sensomotorischer Erfahrung und den affektiven Erfahrungsqualitäten konkreter Situationen hin. Letztere werden als eine theoretische wie auch deskriptive Leerstelle im Konzept des Image-Schemas, wie es die KMT eingeführt hat, identifiziert:

> [...] there is a ‚down side' to our standard way of describing image schemas. The character of image-schematic analysis that has always worried me since its inception is its exclusive focus on recurring *structures or patterns* of organism-environment sensory-motor interactions. In short, if you attend only to *structure*, you necessarily ignore the nonstructural, more qualitative aspects of meaning and thought. You are left with a skeletal structure without the flesh and blood of embodied understanding. You lose, or at least overlook, the very thing that gives image schemas their life, motivating force, and relevance to human meaning, namely, their embeddedness within affect-laden and value-laden experience. There may be no way around this problem, but we can at least recognize what is left out of our theory, without which image schemas could not play their crucial role in conceptualization and reasoning. [...] the limitations of our exclusively structural analysis of image schemas leave out something of great importance. Conscious life is very much an affair of felt qualities of situations. The human experience of meaning concerns both structure and quality. [...] When we describe the image-schematic structure alone, we never capture fully the qualities that are the flesh and blood of our experience.[86]

Bereits hierin zeigt sich, dass die Konzepte ‚Ausdrucksbewegung' und ‚Image-Schema' also keinesfalls gleichzusetzen sind. Die Unterschiedlichkeit klingt denn auch in einer Bemerkung Johnsons zur Vielschichtigkeit von Bewegung an, in der (ohne dass Plessner für Johnson eine direkte Bezugsfolie wäre) Plessners Betrachtung des Gehens als einem Ausdrucksbewegungsbild sowie Sterns Vitalitätsaffekte Resonanz findet:

> [...] movements are not defined merely by the internal structure of image schemas, but also by their distinctive qualities. For example, my movement along a forest path is not defined only by the source-path-goal structure of my walking. In addition, my movement manifests dynamic qualities – it can be, for example, *explosive*, *graceful*, *halting*, *weak*, or *jerky*.[87]

Der Konzeptuellen Metapherntheorie, so ließe sich sagen, geht es um Schemata als Kondensate von Bewegungs-Erfahrung – um eine sich wiederholende Erfahrung *mit* Bewegung in einem funktionalen, zielorientierten *Handlungs*kontext gewissermaßen. Es geht um Schemata, die sich beliebig manifestieren können, die sich wesentlich durch ein Moment der Abstraktion bestimmen. Der Aus-

86 Johnson: The Philosophical Significance of Image Schemas, S. 27 f., Herv. i. O.
87 Johnson: *The Meaning of the Body*, S. 21, Herv. i. O.

druckstheorie (der im Kontext der vorliegenden Arbeit die Überlegungen Sterns hinzugerechnet werden) hingegen geht es um Spezifika von Bewegungs-Erfahrung – um eine Erfahrung *von* Bewegung, durch die immer situativ verortet zu verstehende, an eine Materialität, an die Artikulation gebundene *Ausdrucks*dimension. Das Wesen des Ausdrucks ist an die konkrete Situation gebunden, in der die Bewegungsqualitäten zur Anschauung kommen, indem sich das Erleben einer zeitlichen Figuration realisiert. Die Expressivität, eine Ausdrucksbewegung, eine affektive Qualität ist nicht von ihrer Artikulation, nicht vom affektiven Erleben abstrahiert zu denken. Es geht um ein qualitatives, affektives, verkörpertes Erleben einer spezifisch artikulierten Figuration von Raum und Zeit; um ein subjektives Herstellen von Welt, das zugleich immer schon als Intersubjektivität zu denken ist. Wenn also im Rahmen ausdruckstheoretischer Überlegungen von Bewegung und Wahrnehmung die Rede ist, dann zielt dies *nicht* auf ein abstrahiertes Struktur-Kondensat von (zurückliegender) körperlich-motorischer Erfahrung von gegebenen Subjekten, wie dies die KMT in ihrer Suche nach Elementen eines postulierten konzeptuellen Systems tut.

Die Differenz lässt sich am jeweiligen Kinästhetik-Verständnis weiter verdeutlichen. Wie oben bereits angeführt, ordnet die KMT ihr Konzept der Image-Schemata (d. h. Strukturen verkörperter Erfahrungen, wie sie mit Bewegungen einhergehen, insofern den Schemata sich wiederholende körperliche Bewegungen des Menschen durch einen Raum, sogenannte Wahrnehmungsinteraktionen sowie Manipulationsweisen von Objekten zugrunde liegen) der Kinästhetik zu. Das Kinästhetische wird von der KMT dabei als etwas definiert, das ein von bestimmten Sinnesmodalitäten unabhängiges Bewusstsein von verschiedenen Aspekten eines „functioning in space“ umfasst (Orientierung, Bewegung, Balance, Gestaltbeurteilung usw.).[88] Damit vertritt die KMT ein kognitionspsychologisches Kinästhetik-Konzept, wie es etwa Jan Restat beschreibt. Restat sieht in der kognitiven Kinästhetik eine Wissensart, die die „modale Grundlage der amodalen Raumkognition“ ist.[89] Ihm zufolge kann Kinästhetik als unsere „Sinnesmodalität zum Spüren unserer Körperhaltung, Körperbewegung und körperlichen Anstrengung“ aufgefasst werden, „die hauptsächlich auf Muskelrezeptoren“ beruht und aufgrund derer wir

> in der körperlichen Interaktion mit der Umwelt [...] viele physikalische Eigenschaften von Objekten wie ihr Gewicht, ihre Beweglichkeit, Schwergängigkeit, ihren räumlichen Ort u. a. m. spüren [können]. [...] [D]ie kinästhetische Modalität [stellt] unser Wahrnehmungsfenster

---

88 Lakoff: *Women, Fire, and Dangerous Things*, S. 445 f.

89 So der Untertitel zu seiner 1999 erschienenen Publikation zur kognitiven Kinästhetik.

> in die mechanische physikalische Beschaffenheit unserer Welt (Raum, Zeit, Kraft und Kausalität) dar[...].[90]

In einem solchen Sinne interessiert sich die KMT mit dem Kinästhetischen also für ein *Funktionieren und Orientieren im physikalisch verstandenen Raum*. (Es sei daran erinnert, dass auch das Konzept der Primärmetaphern einen Erfahrungsbegriff im Kontext zielorientierter Handlungen eines Menschen in einer gegebenen Umwelt adressiert.)

Mit Maxine Sheets-Johnstone lässt sich dem nun ein anders gelagertes, mit dem ausdruckstheoretischen Bewegungsverständnis harmonierendes Kinästhetik-Verständnis entgegenstellen.[91] Sheets-Johnstone proklamiert (vor allem im Rückgang auf Edmund Husserl) den Begriff des Lebendigen (*animation*).[92] Das Lebendige denkt sie dabei unmittelbar mit einem dynamischen Bewegungsverständnis zusammen:

> A phenomenological investigation of movement discloses qualitative dimension of movement that testify to movement being a dynamic phenomenon, and being a dynamic, it is: (1) falsely defined a change in position, (2) falsely specified in terms of sensations, and (3) inaccurately described as simply taking place in space and in time.[93]

---

90 Jan Restat: *Kognitive Kinästhetik. Die modale Grundlage der amodalen Raumkognition*. Lengerich: Pabst 1999, Klappentext.

91 Im Übrigen nimmt Sheets-Johnstone bei Johnsons Buch *The Meaning of the Body* eine prominente Stellung ein, eröffnet er doch sein erstes Kapitel „The Movement of Life“ mit einem Referat zu Sheets-Johnstone (auch seine oben zitierte Überlegung zu den dynamischen Bewegungsqualitäten des Gehens ist diesem Kontext entnommen). Letztlich bleibt dies jedoch ohne grundlegende Konsequenz für das Modell der Konzeptuellen Metaphern.

92 Sheets-Johnstone distanziert sich damit von Teilen des gegenwärtigen kognitionswissenschaftlich informierten, zeitgenössisch-phänomenologischen Diskursstrang um Embodiment/Verkörperung, insofern sie den Begriff der Verkörperung als missverständlich, ungenügend und irreführend erachtet (vgl. z. B. Maxine Sheets-Johnstone: Body and Movement. Basic Dynamic Principles. In: *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Hrsg. v. Shaun Gallagher und Daniel Schmicking. Dordrecht [u. a.]: Springer 2010, S. 217–234, hier S. 219–221; siehe auch Sheets-Johnstone: *The Primacy of Movement*, S. 309–313, 453–475). So heißt es etwa in *The Primacy of Movement* (ebd., S. 312): „Embodiment fails to do justice to animate form; it fails to recognize the primacy of movement and its dynamic tactile-kinesthetic-kinetic correlates. When we have recourse to ‚embodiment‘, we avoid coming to terms with bodies, with what is actually there, sensuously present in our experience, precisely as with the experience of moving and changing shape – or with the experience of a front and a back and of moving more easily forward than backward.“ Hinsichtlich der zeitgenössischen Phänomenologie sind vor allem die Arbeiten Shaun Gallaghers, die im Zentrum ihrer Kritik stehen, insofern kinästhetische Erfahrung dort auf ein positionales Körperwissen reduziert wird (siehe ebd., S. 512) und dadurch entdynamisiert ist.

93 Sheets-Johnstone: Body and Movement, S. 222.

Es ist Sheets-Johnstone zufolge also eine phänomenologische Betrachtung, mit der das alltägliche Bewegungsverständnis, wie es auch der KMT zu eigen ist, konterkariert wird. Denn dann erschließt sich Bewegung wie folgt: „(1) *movement is* not a change of position, but *the dynamic reality of the kinetic change itself*; (2) *movement is a matter* not of sensations but *of a felt qualitative dynamic* [...]; (3) *any movement creates its own time, space, and force, and thereby its own particular dynamic.*“[94] Die qualitativen Dimensionen, über die sich Bewegung phänomenologisch erschließen lässt – „[t]ensional, linear, areal, and projectional qualities“[95] – sind dabei nur analytisch, nicht jedoch im Erleben separierbar: „they are always integral parts of a whole kinetic dynamic“.[96] Damit schließt Sheets-Johnstone unmittelbar an Stern an, demzufolge – wie oben bereits ausgeführt – in den kinetischen Gestalten, die sich im Verhalten zeigen und dieses gestalten, die Aspekte „Bewegung, Zeit, Kraft, Raum und Intention/Gerichtetheit“[97] nur theoretisch separierbar sind, da sie im Wahrnehmungserleben zu „Ganzheiten oder Gestalten und emergenten Eigenschaften“ verschmelzen.[98] Und eben an ein solches Bewegungsverständnis koppelt Sheets-Johnstone auch ihren Begriff der Kinästhesie: „kinesthesia [...] [is, CS] a matter [...] of an unfolding qualitatively felt kinetic dynamic“.[99]

Nun hat Stern emphatisch konstatiert, „dass die dynamischen Formen der Vitalität die Fundamentalsten [sic] aller gefühlten Erfahrungen sind, wenn wir mit anderen ‚Menschen in Bewegung‘ zu tun haben“.[100] Doch zugleich weist er darauf hin, dass diese amodalen kinetischen Gestalten nicht nur relevant für menschliches Verhalten sind: „Zeitkonturen und Vitalitätsaffekte sind Teil all unserer Wahrnehmungen, gleichgültig, ob es sich um alltägliche oder um ästhetische Eindrücke handelt“.[101] Insbesondere die zeitbasierten Künste sind es, an die Stern hier denkt: Musik, Tanz – und Film.[102]

---

94 Ebd., S. 225, Herv. CS.
95 Ebd., S. 222.
96 Ebd.
97 Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 13.
98 Ebd., S. 14.
99 Sheets-Johnstone: Body and Movement, S. 229.
100 Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 18 f.
101 Daniel N. Stern: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag* [2004]. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2005, hier S. 85.
102 Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 15.

Filmische Expressivität (Kappelhoff) – ein Gestikulieren von VERTIGO wahrnehmen

In der Tat (ohne allerdings, dass damit einer Anthropomorphisierung des Films das Wort geredet und Filmwahrnehmung und Alltagswahrnehmung einander schlicht gleichgesetzt wären)[103] ist die Idee der Ausdrucksbewegung, die Idee einer zeitlichen Figuration ein zentraler Bezugspunkt für die klassische und später dann auch für die moderne Filmtheorie – und zwar bei der Frage nach dem emotionalen Vermögen filmischer Bilder.

So legt Hugo Münsterberg eine wahrnehmungspsychologische Filmtheorie vor (1916),[104] „die [...] die Verschränkung von zeitlich entfalteter Bewegung und emotionalem Erleben zur affektiven Dimension des Kinos erklärt" – und damit „die Loslösung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vom menschlichen Körper vorweg[nimmt], wie sie Helmuth Plessner neun Jahre später in seinen Ausführungen zu ‚Bewegungsbildern' vollzieht".[105] Bei Béla Balázs findet sich dieser Gedanke in seinen Überlegungen zur Großaufnahme und dem filmischen Bild als Gefühlsakkord (1924).[106] Bei Sergej Eisenstein lässt sich diese Idee bei seinen Ausführungen zu den vier Dimension des Films verfolgen (1929), die er im Rahmen seines in der Montage gründenden Verständnisses des filmischen Bewegungsbildes entwickelt,[107] „das immer schon beides, Leinwandbild und Zuschau-

---

103 Eine solche Gleichsetzung ist der zentrale Vorwurf, der der Filmphänomenologie Sobchacks entgegengebracht wird. Für eine Rekonstruktion der wesentlich deleuzianisch geprägten Kritik an Sobchack vgl. Drehli Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender 2002, S. 246–280; Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 278–294; Anke Zechner: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Frankfurt a. M./ Basel: Stroemfeld 2013, hier S. 223–251. Deleuze kritisiert, die Phänomenologie erhebe die ‚natürliche Wahrnehmung' und ihre Bedingungen zur Norm (vgl. Gilles Deleuze: Über *Das Bewegungsbild* [1983]. In: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 70–85, hier S. 72). Auf eine Differenz hingegen weist etwa auch Rudolf Arnheim hin (Rudolf Arnheim: Weltbild und Filmbild [1932]. In: *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 19–47).

104 Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996.

105 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 84.

106 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. In: *Béla Balász. Schriften zum Film*, Vol. 1. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. Budapest/ München/Berlin: Hanser 1982, S. 43–143. Vgl. auch Hermann Kappelhoff: Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung. In: *montage AV* 13.2 (2004), S. 29–53.

107 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film. Vgl. zu Eisensteins Konzeption des Bewegungbildes und dessen vier Montagedimension (metrische, rhythmische, tonale Montage und Oberton-

erwahrnehmung, in sich einschließt".[108] Auch die Überlegungen Merleau-Pontys, die er dem Film gewidmet hat (1947), sind hier zu nennen. Vor dem Hintergrund, dass Merleau-Ponty Emotion nicht als „psychische und innere Tatsache" fasst, sondern als eine im wahrnehmbaren Ausdruck gegebene „Veränderung unserer Beziehungen zum anderen und zur Welt"[109] (etwa durch Gesten), wird die Ausdruckshaftigkeit der zeitlichen Formen hervorgehoben, mit denen ein Film sich zeigt. Prominent ist natürlich Gilles Deleuzes Konzept des Affektbildes (1983), wie er es in seinem Kinobuch zum *Bewegungs-Bild* entworfen hat. Mit dem Affektbild zielt Deleuze, der den Zuschauer in gewisser Weise in das Bild hineindenkt, auf einen spezifischen kinematografischen Bildtyp, für den die Bewegungsdynamik des menschlichen Gesichts („*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*")[110] wie auch auf die Ausdrucksgebundenheit abgehoben wird („Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, das ihn ausdrückt [...]. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts [...] oder sogar ein Satz [...].").[111] In Abgrenzung zum kognitionspsychologischen Konzept distinkter Emotionen führt Raymond Bellour für sein Verständnis filmischer Emotion Deleuzes Denken mit Sterns Konzept der Vitalitätsaffekte zusammen (2002);[112] Hermann Kappelhoff wiederum hat das Konzept der filmischen Aus-

---

montage) auch Hermann Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach. Köln: Herbert von Halem 2007, S. 297–311.

108 Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden, S. 80. Bei Eisenstein begegnet einem auch das Konzept der Amodalität, wenn es mit Blick auf die Obertonmontage etwa heißt: „Für den musikalischen Oberton [...] ist der Ausdruck ‚Ich höre' eigentlich schon unzutreffend. Ebenso für den visuellen ein ‚Ich sehe'. Für beide gilt nunmehr die neue Simultanformel: ‚Ich nehme wahr'." (Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 118.)

109 Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie, S. 76.

110 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123, Herv. i. O.

111 Ebd., S. 136. Vgl. zu Deleuze auch Hermann Kappelhoff: Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Kino. In: *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Hrsg. v. Theresia Birkenhauer und Anette Storr. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 93–119; Hermann Kappelhoff: Bühne der Emotionen, Leinwand der Empfindung. Das bürgerliche Gesicht. In: *Blick, Macht, Gesicht*. Hrsg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß und Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 9–41; Hermann Kappelhoff/Sarah Greifenstein: Feeling Gloomy or Riding High. Timings of Melodrama and Comedy. In: *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Hrsg. v. Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel und Michaela Ott. Zürich/Berlin: diaphanes 2014, S. 263–282.

112 Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen [2002]. In: *Kinogefühle. Emotionaliät und Film*. Hrsg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz und Margit Tröhler. Marburg: Schüren 2005, S. 51–102. Bellour (wie auch Sobchack) entwickelt dabei eine Idee des Körpers des Films (oder vom Film als Körper), „which goes beyond any psychologically grounded attention to

drucksbewegung seit den 1990er Jahren nicht nur maßgeblich historisch wie theoretisch ausgeleuchtet,[113] sondern auch filmanalytisch mit Blick auf ein „Zuschauergefühl“[114] perspektiviert.[115]

Mit einer Hinwendung zur filmischen Ausdrucksbewegung tritt nun gerade jener Aspekt, der für den funktionalen Erfahrungsbegriff der KMT im Vordergrund steht,[116] in den Hintergrund: die Bewegung von Objekten oder Menschen von einer Position A zu einer Position B innerhalb eines Raumes. Beim Film ist mit solchen Bewegungen, so Kappelhoff,

> die Ebene beschrieben, auf der das filmische Bild eine Repräsentation von Objekten, von Dingen und Menschen in einem Raum bezeichnet, der präzise unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt entspricht. Bewegung meint hier Verlagerung der Stellungen sich bewegender Objekte in einem gegebenen Raum. […] In dieser Perspektive ist das filmische Bild eng mit unserer Alltagswahrnehmung verschränkt. Beide – filmische Bewegung und alltägliche Wahrnehmung – beziehen sich auf einen Raum als ein Orientierungssystem, das jeder

---

the tactile and other somatic aspects of film viewing as an individual and individually attributable experience“, so Vinzenz Hediger in seiner Hinführung zu Christiane Voss: Film Experience and the Formation of Illusion. The Spectator as ‚Surrogate Body‘ for the Cinema. In: *Cinema Journal* 50.4 (2011), S. 136–150, hier S. 137.

113 Vgl. z. B. Kappelhoff: Empfindungsbilder; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden; Kappelhoff/Greifenstein: Feeling Gloomy or Riding High.

114 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl.

115 Abzugrenzen sind solche Ansätze, wie sie im oben stehenden Absatz von Münsterberg bis Kappelhoff aufgerufen wurden, von Modellen, die der kognitiven Filmtheorie zugehörig sind und in repräsentierten Figurenhandlungen und Plotentwicklungen das entscheidende emotionale Moment sehen (Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*; Torben K. Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press 2009; Carl R. Plantinga: Emotion and Affect. In: *The Routledge Compagnion to Philosophy and Film*. Hrsg. v. Paisley Livingston und Carl R. Plantinga. Abingdon/Oxon: Routledge 2009, S. 86–96): „These cognitively orientated theories conceptualize the spectator's reactions to a film predominantly as a conscious activity, which is controlled by mental operations of hypothesizing and constructing schemata. Whether a spectator finds a character on screen likeable or not, feels with him or not, is assumed to be dependent on the cognitive evaluation of a narrative situation. In short terms, these theories regard the narration as predominant, while aesthetics seem to be only subsidiary means. […] Thusly, film aesthetics are either regarded as supporting means – as secondary stylistic or technical tools – or as cognitively evaluated aesthetic moments that stand out from the narration. What remains mainly unconsidered in such an approach, is the way spectators experience film images affectively, bodily, and as well unconsciously.“ (Scherer/Greifenstein/Kappelhoff: Expressive Movements in Audiovisual Media, S. 2082.) Es bleibt auch unberücksichtigt, inwieweit diese Dimension in Prozesse des *meaning-making* involviert ist.

116 Vgl. hierzu die Ausführungen zu Image-Schemata und Primärmetaphern in der vorliegenden Studie.

> Bewegung, die wir sinnlich erfassen, notwendig vorausliegt. Man kann in diesem Sinn von einem apriorisch gegebenen Raum sprechen.[117]

Doch audiovisuelle Bilder sind eben nicht einfach Repräsentationen gegebener Räume. Vielmehr bringen sie selbst noch Zeit und Raum hervor – eben darauf hebt die Rede von einer filmischen Expressivität ab. Es entsteht ein „Bildraum“ (Kappelhoff) – ein Raum, der in einer *in der Darstellungsform selbst liegenden Bewegung* gründet:

> [Es] formieren sich rhythmische Bewegungsmuster, die eine eigene Dimension des filmischen Bildes bezeichnen. Der Raum ist hier keine apriorische Gegebenheit mehr, er hat auch keine Verbindung zum Raum alltäglicher Wahrnehmung: Die räumlichen Koordinaten unserer Wahrnehmung sind vielmehr selbst zum Bestandteil einer Bewegungsfiguration, zum Material filmischer Inszenierung geworden. Der Raum ist selbst eine Funktion von Kameraarbeit, Montage und szenischer Komposition: Er ist ein Raumkonstrukt, ein Raumbild, ein Raumeffekt.[118]

Kappelhoff resümiert daher:

> So gesehen vollzieht sich die Bewegung des kinematografischen Bildes in drei Dimensionen, in der äußeren Bewegung des Dargestellten (die Bewegung dargestellter Objekte im Raum), in der inneren Bewegung des audiovisuellen Bilds (die Zeit des sich entfaltenden Films) und in der Übertragung der Bewegung des sich entfaltenden Films auf die Empfindungsbewegung des Zuschauers (der Prozess der Verinnerlichung).[119]

Mit dem emergierenden „Bildraum“ ist von Kappelhoff daher die Ausdrucksebene, die Ausdrucksbewegung als Dimension des filmischen Bildes im Sinne einer sich darbietenden Wahrnehmungssituation benannt. Das damit verbundene Bewegungsverständnis liegt jenseits einer mechanistischen Betrachtung von Film als einem objekthaften Bewegtbildmedium und geht auch nicht einfach in einem repräsentationalen Zugang zu Bewegung auf. Mit der filmischen Ausdrucksbewe-

---

117 Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden, S. 74. Zur Erinnerung: Die Ebene eines gegebenen Raumes ist auch für Coëgnarts und Kravanjas Betrachtung der Flashback-Szene aus PROFESSIONE: REPORTER zentral (Coëgnarts/Kravanja: Towards an Embodied Poetics of Cinema). Im Fokus der Analyse verkörperter Bedeutung anhand einer Analyse von Image-Schemata und konzeptuellen Metaphern stand dort ein gegebener Raum und was sich in diesem Raum bewegt: ein Zimmer mit Veranda, durch das sich in diesem Fall eine Kamera bewegt – ein Objekt also, das zwar nicht selbst zu sehen ist, jedoch durch die Verlagerung des Ausschnitts, den die Kamera vom apriorisch gegebenen Raum zeigt, als indirekt repräsentiert gilt.
118 Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden, S. 76.
119 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 21 f.

gung ist vielmehr von einer verkörperten Wahrnehmung die Rede. Nicht das Dargestellte steht im Vordergrund, sondern die Idee eines kinematografischen Verhaltens, eines Zur-Welt-Seins – im Sinne „eines performativen, verkörperten Ausdrucks einer Wahrnehmung als Affekt, Sensation und somatischer Empfindung“,[120] für den, wie Christiane Voss es gefasst hat, der „Zuschauer als Leihkörper“[121] und Resonanzkörper fungiert. Es geht darum, audiovisuelle Bilder als Bewegungsbilder zu begreifen: als Bilder, denen Bewegungen, Affekte innewohnen, „die der Zuschauer als strukturierte, gestaltete Zeit seines Wahrnehmungsprozesses verwirklicht“.[122] Filmische Expressivität wird als die Artikulation audiovisueller Bewegungsgestalten gefasst, als sich entfaltende expressive Qualitäten, die sich in der Zuschauerwahrnehmung als gefühlte Erfahrung realisieren – insofern der sinnlich-körperliche Wahrnehmungsprozess und damit affektive Resonanzen von Zuschauern modelliert werden. Im Verlauf eines Films durchlebt der Zuschauer also eine Komposition von Bewegungsfigurationen, modellieren die Filmbilder in ihrer Zeitlichkeit ein Zuschauergefühl. Mit dem Konzept der Ausdrucksbewegung lassen sich demnach filmische Affektdramaturgien nachzeichnen – Muster von Affektverläufen, die sich jeweils filmspezifisch ausprägen.[123]

Die filmische Ausdrucksbewegung nach Kappelhoff trifft somit den Kern einer situativ-verkörperten Dimension audiovisueller Bilder. Benannt ist mit jenem Begriff eine Sphäre zweier ineinander verflochtener, miteinander ver-

---

120 In gewisser Weise unterhält „der Film als ein ‚Organismus‘ ein physisches und affektives Verhältnis zu dem […], was auf der Leinwand sichtbar wird oder unsichtbar bleibt“. (Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 307.)

121 Vgl. Christiane Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: *… kraft der Illusion.* Hrsg. v. Gertrud Koch und Christiane Voss. München: Wilhelm Fink 2006, S. 71–86; Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion.* München: Wilhelm Fink 2013. „[Es ist] der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen […], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension des spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum temporären ‚Leihkörper‘ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Architektur.“ (Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 81.) Im Rückgang auf Dewey fasst Voss (ebd., S. 72) das Ästhetische im Allgemeinen wie die filmische Erfahrung im Besonderen daher als „eine intrinsische Verwobenheit von Rezeption und Produktion/Präsentation“.

122 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 21. Vgl. auch Deleuze: „Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild.“ (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 15.)

123 Psychologisch-empirische Forschungen zu Film und Verkörperung unterstützen die Annahme, dass Zuschauer aufgrund der temporalen Strukturiertheit von Filmen Affektverläufe durchleben (für eine Übersicht hierzu vgl. Bakels: Embodying Audio-Visual Media).

schränkter und synchronisierter Wahrnehmungsakte: der Wahrnehmungsakt des audiovisuellen Bildes und der seines Zuschauers im Moment der filmischen Kommunikation – ob nun in Form eines Werbefilms, Nachrichtenbeitrags oder Spielfilms. Zeitlichkeit, die in Sobchacks Modell letztlich doch eher implizit bleibt (insofern sie sich vor allem mit der Konstellation der Wahrnehmungsverschränkung befasst), ist damit ins Zentrum gerückt – und verkörperte Audiovision nicht ohne ihre konstitutiv dynamische Verfasstheit als „compositions in and of time" zu begreifen:[124]

> [...] only temporality brings into being the ‚tuning' of spectator and film. Therefore embodiment has to be thought of as a matter of permanent shifting, of a dynamic changing between being involved in film and experiencing the own bodily resonances. Embodied audio-vision thus can be grasped as affective intensities: rhythmic mergings, time spans of tension and release. This is the way in which a cinematic movement transforms into the spectator's feeling.[125]

Die analytische Herangehensweise an die Dimension der filmischen Expressivität, der filmischen Ausdrucksbewegung, in der sich die innere Bewegung des audiovisuellen Bildes mit der Empfindungsbewegung des Zuschauers verschränkt, sei nun an der VERTIGO-Szene veranschaulicht, deren Handlungsraum[126] Ernie's Restaurant ist (0:16:09–0:17:44) und deren Anfang bereits oben für Sobchacks Idee einer wahrgenommenen Wahrnehmung illustrierend herangezogen wurde.[127] Betrachtet wird damit eine gänzlich dialogfreie Szene, der voranging, dass Scottie in Ernie's Restaurant einbestellt worden ist, um Madeleine – jene Frau also, die er beschatten soll, weil sie mutmaßlich Selbstmordgedanken in sich trägt – erstmalig in Augenschein zu nehmen.

Spräche man allein vom *Plot*, wäre zu dieser Szene nicht viel mehr zu sagen, als dass eben jenes Beschatten seinen Anfang nimmt, das sich in der vorherigen Szene auf Dialogebene angekündigt hat („I want you to follow my wife. [...] We're dining at Ernie's [...]. You can see her there."): Scottie sitzt an der Restaurant-Bar, um sich Madeleine, ohne dass diese es bemerkt, anzuschauen. Nach einer Weile,

---

124 Schmitt/Greifenstein: Cinematic Communication and Embodiment, S. 2067.

125 Ebd., S. 2068.

126 Jenes Verständnis von filmischer Bewegung, das in Relation zum Konzept eines apriorisch gegebenen Raumes steht, verbindet sich, so Kappelhoff, immer auch mit der Idee eines Handlungsraums. Denn „diese Welt [stellt sich] den Zuschauern immer schon dar als eine Welt, die auf eine andere, fremde Subjektivität bezogen ist. Das Bild erschließt sich hier als ein sinnhaftes Geschehen" – als eine „sinnhafte Handlung fiktionaler Figuren". (Kappelhoff: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden, S. 74, 76.)

127 Vgl. zur vorangegangenen VERTIGO-Analyse Kapitel 8.2 der vorliegenden Arbeit.

während derer Scottie Madeleine aus einiger Entfernung beobachtet, steht Madeleine von ihrem Tisch auf und verlässt gemeinsam mit ihrem Mann das Restaurant, wobei sie sich Scottie zwischenzeitlich räumlich nähert, sodass dieser den Blick abwenden muss, um nicht als Beobachter von ihr entdeckt zu werden.

Betrachtet man hingegen das *dynamische Muster* dieser Szene, wird eben das greifbar, was zuvor als Verhaltensdimension des audiovisuellen Bildes umschrieben wurde: eine Komposition von drei Bewegungsfigurationen, durch die sich über die gesamte Szene eine sehr spezifische Erfahrung eines Sehens entfaltet – ein Sehen voll aufkeimenden Begehrens, unerwarteter Erfüllung und Verlust zugleich. Es ist ein Sehen von Madeleine, das nicht auf Ebene der gezeigten Figurenhandlung, sondern allein in der raum-zeitlichen Erfahrung des Zuschauers sich realisiert findet, wie sie vom audiovisuellen Bild modelliert wird, wenn in einer spezifischen Erfahrung des In-Kontakt-Kommens[128] sich ein spezifisches Bild einer „Liebe auf den ersten Blick" entfaltet. Dies sei zunächst mit Blick auf die Komposition der gesamten Szene erläutert.

Die Szene inszeniert ein Bild des erstmaligen Sehens von Madeleine, ein Bild der Liebe auf den ersten Blick als dynamisches Muster eines getragenen, sanften Annäherns (*erste Ausdrucksbewegung; gestaltet durch Kamerabewegung, Bildkomposition und Sound*), welches sich in ein Nähern sich steigernder Intensität transformiert (*zweite Ausdrucksbewegung; gestaltet durch Bildkomposition, Montage, Figurenbewegung und Sound*) und seinen Höhepunkt und seine Auflösung im Erleben eines sich ergießenden, flüssigen Miteinander-Verschmelzens und sanften Voneinander-Lösens findet (*dritte Ausdrucksbewegung; gestaltet durch Schauspiel, Montage und Sound*). Wesentlich getragen wird die Gesamtkomposition der Szene durch ihre musikalische Komposition. In einer spätromantisch alterierten, d. h. nicht eindeutig Moll oder Dur zuordenbaren Harmonik sowie einer chromatisierten, sich also viel in Halbtonschritten bewegenden Melodik, die Anleihen bei Richard Wagners „Liebestod" aus *Tristan und Isolde* nimmt, erklingen Sordino-Streicher (d. h. mit Dämpfer spielend) und einmalig eine Harfe. Die Komposition greift den rhythmischen Gestus eines Walzers auf, dessen Dreiertakt allerdings durch ein starkes Rubato (durch zeitliche Dehnungen und Stauchungen also) sowie durch melodische Bindungen über den Taktschwerpunkt hinweg verunklart ist – doch zugleich sind die musikalischen Phrasen klar zu erfassen.[129] Und so entfaltet sich diese Szene in einem Tanz mit immer wieder neu anhebenden Melodiebögen: anfänglich getragen und zurückhaltend im tieferen Ton-

---

128 Allein von der Handlungslogik aus betrachtet, kommt es in dieser Szene weder zu einem direkten Blickkontakt noch zu einer Berührung zwischen Madeleine und Scottie.

129 Ich danke Philip Peter und Marcella Feiten für ein musikanalytisches Gespräch zu dieser Szene.

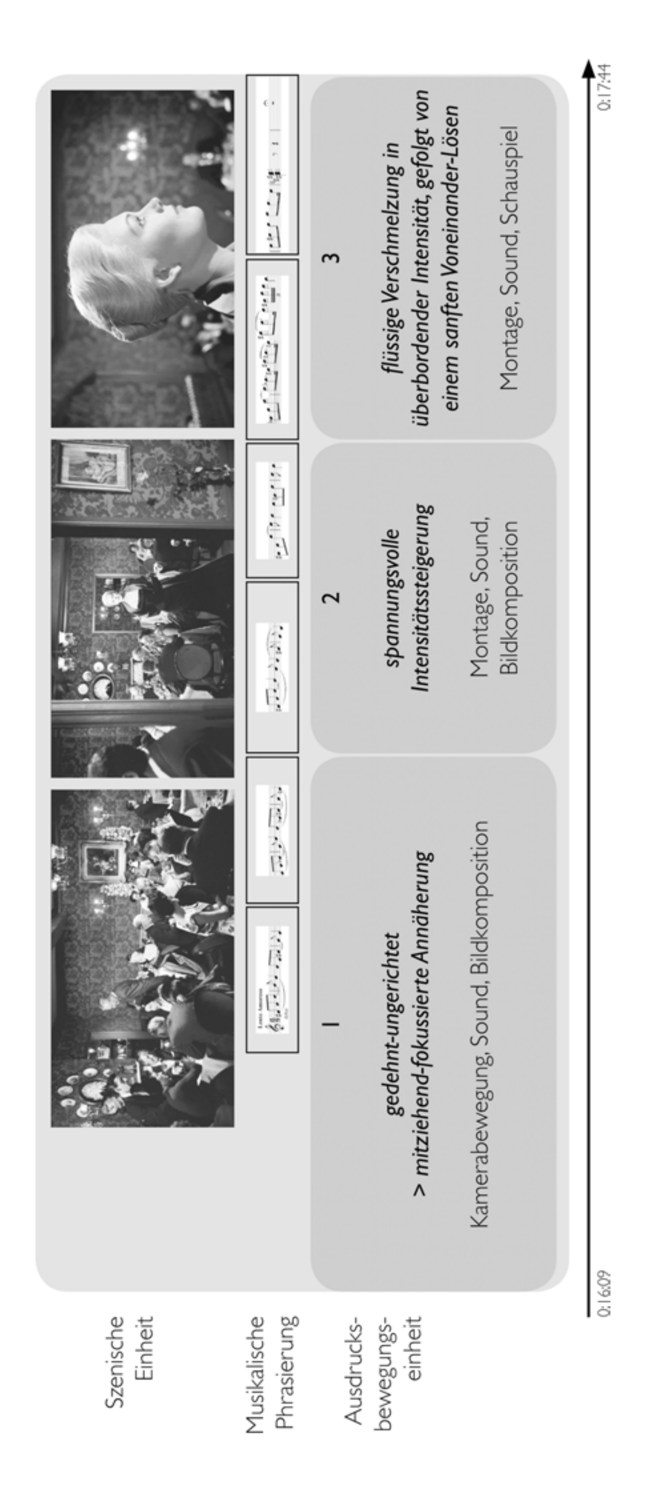


Abb. 9: Anordnung von Ausdrucksbewegungseinheiten im Verhältnis zur musikalischen Phrasierung in der Szene „Ernie's Restaurant – Scottie sieht Madeleine" aus VERTIGO.[130]

bereich (in der ersten Ausdrucksbewegung), dann allmählich ansteigend (in der zweiten Ausdrucksbewegung), bis sich die Komposition schließlich mit überbordender Intensität in einem Lauf von hoch oben hinab schmelzend ergießt und langsam ausklingt (in der dritten Ausdrucksbewegung). Für die audiovisuelle Komposition der Szene ist das Verwobensein von Bild und Ton zentral[131] – dies zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass der Wechsel von einer Ausdrucksbewegung zur nächsten nicht nur durch Veränderung in der visuellen Inszenierung, sondern jeweils auch durch einen neu ansetzenden Melodiebogen gestaltet ist (vgl. Abb. 9)*. Wie sich die drei Ausdrucksbewegungen figurieren, sei nun genauer nachgezeichnet.

Erste Ausdrucksbewegung. *Durch das Zusammenspiel von Kamerabewegung, Sound/Musik und Bildkomposition transformiert sich eine gedehnte und ungerichtete in eine mitziehende, sanft soghafte Bewegungsqualität einer fokussierten Annäherung.*

Am Anfang steht Scotties ins Off schauende Gesicht, während er an der Bar sitzt.[132] Doch in einer lang andauernden Totalen entfernt sich die Kamera sogleich rückwärts von Scottie und seinem Blick, gleitet dabei mit einer fließenden, den bis auf den letzten Platz besetzten Speiseraum überblickenden, gedehnten Bewegung nach links, bis die Kamera sanft, für den Bruchteil eines Augenaufschlags nur, innehält. Währenddessen sind leises Geschirrklappern und das undifferenzierte Stimmengewirr der Restaurantgäste zu hören. Und so undifferenziert die akustische Ebene ist, so undifferenziert ist auch der visuelle Eindruck bis hierhin. Mit seinen Stofftapeten, Blumengestecken, Lampen und dicht an dicht sitzenden Gästen ergießt sich das Restaurant in einem Farbenmeer von satten Rot-, Weiß-, Schwarz- und Grautönen. Jene gedehnte, ungerichtete Bewegung hat sich in eine mitziehende, sanft soghafte Bewegung einer Fokussierung transformiert, wenn mit dem Einsetzen einer sanften, melancholischen Streichermusik die vorherige ungerichtete Soundkulisse abgelöst wird und zugleich die Kamera zu einer erneuten langsamen und kontinuierlichen, nun nach vorne gerichteten Bewegung

130 Die Notation der ersten Violine aus Herrmanns Filmmusikkomposition dieser Szene ist entnommen aus Claudia Bullerjahn: Von Hollywoods Studiosystem zur Vermarktung populärer Kinohits. In: *Musik und Ökonomie. Finanzieren und Vermarkten von und mit Hilfe von Musik – Musikästhetisches und musikpädagogisches Haushalten*. Hrsg. v. Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler. Hildesheim: Olms 2009, S. 299–350, hier S. 319. Die drei Stills stehen beispielhaft für die Montagesequenz der jeweiligen Ausdrucksbewegungen.

131 Beispielhaft zeigt die gesamte Szene die ästhetische „explosive effectiveness“ eines „cine-musical amalgam“, mit dem etwa Schneller Hitchcocks Filme beschreibt, bei denen Herrmann die Filmmusik komponierte (Tom Schneller: Death and Love. Bernard Herrmann’s Score for *Vertigo*. In: *Cuadernos de musica, artes visuales y artes escenicas* 1.2 (2005), S. 189–200 hier S. 199).

132 Dem voran geht noch ein *establishing shot*, der das Restaurant mit Namen von außen zeigt.

anhebt. In gemäßigtem Tempo und in Legato-Strichen erklingt zugleich eine Melodie, mit nach oben und wieder hinuntersteigenden Tonfolgen. Der Visualisierung einer geschwungenen Tonfolgen-Linie der ersten musikalischen Phrase gleichend wird nun zunächst das Bildfeld horizontal von einem Kellner und zwei ihm folgenden Gästen durchquert, bis der Blick wieder freigegeben ist, und eine Frau schließlich die Mitte des Bildfeldes einnimmt. Das Bildfeld entleert sich im Zuge der fortdauernden Annäherung, bis mit dem Ende der zweiten musikalischen Phrase nur noch einige wenige andere Gäste im Umraum der zentrierten Frau drapiert sind: Madeleines Gesicht ist der Kamera abgewandt, ihr tiefgrünes Kleid mit dem tiefen Rückendekolleté hebt sich klar aus dem bisherigen Farbraum der Rot-, Weiß- und Schwarztöne ab. (Abb. 10)*



Abb. 10: Erste Ausdrucksbewegung – Durch das Zusammenspiel von Kamerabewegung, Sound/Musik und Bildkomposition transformiert sich in einer ersten Ausdrucksbewegung eine gedehnte und ungerichtete in eine mitziehende, sanft soghafte Bewegungsqualität einer fokussierten Annäherung (VERTIGO, Szene: „Ernie’s Restaurant – Scottie sieht Madeleine“, 0:16:16–0:16:54). (→ Abb. 10*, Farbbogen)



Abb. 11: Zweite Ausdrucksbewegung – Durch das Zusammenspiel von Montage, Bildkomposition, Figurenchoreografie und Musik entfaltet sich in der zweiten Ausdrucksbewegung erneut eine Annäherung, deren Bewegungsqualität nun als eine sich steigernde, spannungsvolle Intensität zu beschreiben ist: durch ein Verwobensein von drängender Geradlinigkeit und verzögernden Drehungen (VERTIGO, Szene: „Ernie's Restaurant – Scottie sieht Madeleine", 0:16:54–0:17:16). (→ Abb. 11*, Farbbogen)



Abb. 12: Dritte Ausdrucksbewegung – Durch das Zusammenspiel insbesondere von Montage, Figurenbewegung und Musik wird das Erleben eines flüssigen Miteinander-Verschmelzens in einer sich ergießenden Drehung und eines sanften Voneinander-Lösens evoziert; Pfeile = Drehbewegungen des Schauspiels. (VERTIGO, Szene: „Ernie's Restaurant – Scottie sieht Madeleine", 0:17:16–0:17:44.) (→ Abb. 12*, Farbbogen)

Zweite Ausdrucksbewegung. *Durch das Zusammenspiel von Montage, Bildkomposition, Figurenchoreografie und Musik entfaltet sich erneut eine Annäherung, deren Bewegungsqualität nun als eine sich steigernde, spannungsvolle Intensität zu beschreiben ist: durch ein Verwobensein von drängender Geradlinigkeit und verzögernden Drehungen.*

Mit dem Anheben zur dritten musikalischen Phrase ist die Kamera zu Scotties Blick zurückgekehrt, und erneut wird sich im Folgenden ein Sehen von Madeleine entfalten. Doch hatte sich zuvor der Raum für das Sehen in einer fließenden Bewegung in die Fläche geöffnet, erfolgt das Sehen nun in Form einer frontalen Staffelung und Schichtung in die Tiefe. Eine Schuss-Gegenschuss-Montage wechselt zwischen Ansichten von Scottie und Madeleine hin und her. Nach und nach, über eine Halbnahe bis hin zu einer Großaufnahme, rückt die Kamera dabei näher an den weiterhin an der Bar sitzenden und alsbald den Blick abwendenden Scottie heran. Und auch in den Einstellungen, die Madeleine zeigen – obgleich die Kamera hier statisch bleibt – erfolgt gewissermaßen eine stete Rekadrierung, von der Totalen hin zur Halbnahen. Evoziert ist dies durch den Gang Madeleines frontal auf die Kamera zu, wenn sie sich vom Tisch erhoben hat; ein Gang verwoben mit einer zentralperspektivischen Bildkomposition: Eine Surcadrage aus sich staffelnden Rahmen von Durchgängen lässt Madeleine aus der Tiefe des Raumes hervortreten. Zugleich jedoch wird die in der Bildkomposition und Montage gründende drängende Geradlinigkeit der Annäherung Madeleines an Scottie durch ein unablässiges Spiel filigraner Drehungen stetig verzögert. Es sind dies sanfte Drehungen, die sich durch das feingliedrige Zusammenspiel und Verschmelzen von Figurenbewegung, musikalischer Bewegung und den Wechsel von Einstellungen figurieren. Das Bild ist musikalisiert, der Ton choreografiert: So, wie die Tonfolgen sich in Bögen bewegen, so dreht sich Scotties Kopf, wenn er den Blick von der sich nähernden Madeleine abwendet; und so figuriert sich auch mit dem Ausklang der vierten musikalischen Bogenphrase eine runde Konstellation durch die Figurenbewegung: Madeleine, ihr Mann und einer der Kellner wenden sich einander zu, fügen sich für einen Moment zu einer Art Kreis. Dabei wendet Madeleine ihr der Kamera zuvor zugewandtes Gesicht wieder ab – ihr Anblick verzögert sich ein letztes Mal. (Abb. 11)*

Dritte Ausdrucksbewegung. *Durch das Zusammenspiel insbesondere von Montage, Figurenbewegung und Musik wird das Erleben eines flüssigen Miteinander-Verschmelzens in einer sich ergießenden Drehung und eines sanften Voneinander-Lösens evoziert.*

Madeleine wendet sich nun der Kamera wieder zu und nähert sich ihr weiter, bis sie innehält und das Bildfeld ihren Kopf zentriert und in seitlicher Großaufnahme zeigt. Im Zuge dessen verändert sich auch die Schärfeneinstellung, denn alle bisherige Tiefenschärfe entweicht aus dem Bild: Der Fokus liegt nun allein

auf diesem hell erstrahlenden Gesicht vor rotem Grund. Zugleich hat die nächste musikalische Phrase angehoben, immer höher und höher hinauf reichen die Tonbögen. Noch im letzten Moment dieses bogenhaften Hinaufsteigens wechselt die Einstellung: Scotties Gesicht ist zu sehen, gleichfalls in einer seitlichen Großaufnahme ohne Tiefenschärfe – auch sein Gesicht ist, wie ihres, fast ohne mimische Regung. Und nun ergießen sich die Geigen zusammen mit einer Harfe schmelzend und mit überbordender Intensität in einem Lauf von hoch oben hinab – und damit setzt sich auch der Wechsel der Großaufnahmen von Madeleine und von Scottie, deren Mimik auf den Augenaufschlag reduziert ist, in rascher Folge fort: Verharrten die Köpfe soeben noch in der Seitansicht, haben sie sich jetzt zu drehen und wenden begonnen, und durch die gleichförmige Geschwindigkeit verschmelzen die Bewegungen von Madeleine und Scottie in der Montage und im Zusammenspiel mit den sich ergießenden Geigen in einer einzigen, gemeinsamen, flüssigen Drehung – bis sich mit dem Einsatz des letzten Melodiebogens die Gesichter wieder voneinander zu lösen beginnen: Madeleine wendet ihren Kopf in die entgegengesetzte Richtung und verlässt das Bildfeld, im Nachklang dreht Scottie noch einmal seinen Kopf, die Tiefenschärfe kehrt zurück, der Bann der Großaufnahme ist aufgehoben. In einer Halbtotalen sehen wir, wie Madeleine am Arm ihres Mannes in Rückansicht das Restaurant verlässt, bis schließlich die Kamera noch ein letztes Mal auf Scotties schauendem Gesicht verweilt und die Musik mit dem tiefen Klang eines Cellos, das noch ein letztes Mal den Melodiebogen der Geigen erklingen lässt, zur Ruhe kommt. (Abb. 12)*

Auf einer methodischen Metaebene betrachtet, ist das zentrale Instrument einer solchen Analyse filmischer Expressivität, wie zu sehen war, eine qualifizierende Segmentierung.[133] So werden audiovisuelle Datensätze auf einer Makroebene zunächst in szenische Einheiten segmentiert. Und innerhalb dieser szenischen Einheiten wiederum wird eine mikroanalytische Segmentierung in

133 Methodische Bezugsfolie zur Untersuchung filmischer Expressivität ist *eMaex – electronically based media analysis for expressive movement images*. Vgl. Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl; Hermann Kappelhoff: eMAEX – Eine systematisierte Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten. In: *Empirische Medienästhetik* 2010–2014 (https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/emaex_kurzversion/index.html, zuletzt eingesehen: 22.11.2018). Dies ist eine operationalisierte Vorgehensweise zur qualitativen Filmanalyse, die im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Affektmobilisierung und medialen Kriegsinszenierung unter der Leitung von Hermann Kappelhoff im Rahmen des Exzellenzcluster „Languages of Emotion" (Freien Universität Berlin) maßgeblich für ein digitales Umfeld multimedialen Publizierens entwickelt wurde und im Kontext der vorliegenden Arbeit ihre analoge Aneignung findet. Vgl. zur Methodik auch Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels/Sarah Greifenstein: *Die Poiesis des Filmesehens. Methoden der Analyse audiovisueller Bilder*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (in Vorbereitung).

Einheiten von Ausdrucksbewegungen vorgenommen. Auf diese Weise werden Szenen als Kompositionen aus mehreren gestalthaften audiovisuellen Bewegungsfigurationen, die jeweils in spezifischer Weise artikuliert werden, fassbar (es ist auch möglich, dass Szenen aus einer einzelnen Ausdrucksbewegung bestehen). In einer Ausdrucksbewegungseinheit verbinden sich dabei Dynamiken offensichtlicher Bewegung (wie etwa des Schauspiels oder der Kamera) mit komplexeren Formen audiovisueller Transformation. Das heißt, dass das audiovisuelle Bild auf zeitliche Figurationen hin untersucht wird, wie sie inszenatorisch durch formale Gestaltungsmittel evoziert werden. Zentrale Gestaltungsmittel, mit denen man sich der Vieldimensionalität audiovisueller Bilder, den multiplen Modalitäten filmischen Ausdrucks analytisch nähern kann, sind:

- Kamera (Einstellungsgröße, Kamerabewegung und -perspektive, Einstellungsmontage und Montagerhythmus)[134]
- Sound (Musik, Geräusche, stimmliche Artikulationen)
- Schauspiel (Gestik, Mimik, Körperbewegungen)
- Figurenkonstellation (Choreografie/Konstellation von Figuren und Objekten im Sinne eines engen Verständnisses von Mise-en-Scène)
- Bildkomposition (Kontrast- und Farbverteilung, Lichtvaleurs, visuelle Muster und Bildaufteilung, Dynamik im Bild)

Betrachtet man filmische Gestaltungsmittel hinsichtlich der Artikulation expressiver Bewegung, dann werden analytisch durchaus differenzierbare Aspekte einer audiovisuellen Orchestrierung gerade nicht als separate Eindrücke gefasst. In den Blick kommen vielmehr expressive Qualitäten, die aus einem sich immer wieder verändernden, dabei jedoch gestalthaften Zusammenspiel von Inszenierungsmitteln hervorgehen.[135] Die unterschiedlichen expressiven Modalitäten treten dabei mal mehr, mal weniger dominant in der filmischen Ausdrucksgestaltung in Erscheinung.

---

134 In der Rolle der Einstellungsmontage liegt ein signifikanter Unterschied des Konzepts der filmischen Ausdrucksbewegung nach Kappelhoff und Bellours Auseinandersetzung mit den Stern'schen Vitalitätsaffekten. Bellour erhebt die Einstellung zur zentralen analytischen Bezugsgröße (Raymond Bellour: Daniel Stern und die Einstellung. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Robin Curtis, Marc Glöde und Gertrud Koch. München: Fink 2010, S. 35–49). Das filmanalytische Konzept der Ausdrucksbewegung hingegen fasst Montage als eine substantielle Artikulationsform filmischer Expressivität auf.

135 Ein solches Ineinandergreifen von Bewegungen innerhalb einer Bewegungsgestalt führt auch Plessner am Beispiel des Gehens aus: „Zu jedem einfachen Schritt, der in einer einfachen Gestalt erfolgt, gehören eine ganze Anzahl ineinandergreifender Körperbewegungen, die weder für den Betrachter noch für den Gehenden anschaulich gegeben sind." (Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks, S. 77 f.)

Mit der filmischen Expressivität artikuliert Film ein Wahrnehmen als Verhalten, als ein Zur- und In-der-Welt-Sein – welches der Zuschauer in seiner Wahrnehmung allererst noch reflexiv-verkörpernd verwirklicht, als Wahrnehmung eines anderen. Zuschauen heißt, in die Schicht filmischen Verhaltens eingelassen, mit ihr synchronisiert zu sein: Die gestische Dimension des Films, die Bewegungsbilder organisieren die Wahrnehmung ästhetisch, raum-zeitlich. Film und Zuschauer befinden sich in einem Sinnlichkeitskontinuum.

Das darstellende Vermögen filmischer Bilder ist mit dieser als und durch Bewegung zur Anschauung gebrachten Wahrnehmungsweise immer schon zusammenzudenken. Und in der filmischen Expressivität verortet sich noch die Voraussetzung und Grundlage für Prozesse filmischer Bedeutungskonstitution, die eine Dimension des Medienumgangs, des Mediengebrauchs, der *cinematic communication* ist.

Rückkopplung II: Ähnlichkeiten filmischer und menschlicher Expressivität

Doch bevor im nächsten Abschnitt das Semioseverständnis filmischer Expressivität erläutert wird, soll sich hier kurz auf das Alltagsgespräch als Form eines Diskursereignisses rückbezogen werden. Denn an obiger Beispielanalyse filmischer Expressivität lassen sich Ähnlichkeiten zu körperlicher Expressivität in der Alltagskommunikation aufzeigen. Anhand von zwei Aspekten sei der oben ausgelegte argumentative Faden wieder aufgegriffen, inwiefern es phänomenal begründet ist, eine Auseinandersetzung mit kommunikativen Face-to-Face-Interaktionen in Überlegungen zur Interaktion zwischen audiovisuellem Bild und Zuschauer miteinzubeziehen – freilich ohne dies gänzlich miteinander gleichsetzen zu wollen.

Adam Kendon, dessen Gestenforschungen zu der These, dass „speech and movement appear together as manifestations of the same process of utterance“,[136] für die Linguistik wegweisend waren, hat für die Analyse von Gesten die „gesture unit“ einführt. Die Wahrnehmungsgestalt der Geste wird hier als eine Einheit beschrieben, die sich aus *Phasen* fügt. Jana Bressem und Silva Ladewig fassen dies wie folgt zusammen:

---

136 Adam Kendon: Gesticulation and Speech. Two Aspects of the Process of Utterance. In: *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication and Language*. Hrsg. v. Mary R. Key. The Hague [u. a.]: De Gruyter Mouton 1980, S. 207–227, hier S. 208. Vgl. auch Adam Kendon: Some Relationships Between Body Motion and Speech. In: *Studies in Dyadic Communication*. Hrsg. v. Aron W. Siegman und Benjamin Pope. Elmsford: Pergamon 1972, S. 177–210; Adam Kendon: *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

> When people gesture, they move their hands and arms in a particular succession. Starting from a relaxed position, such as on their lap or on a table, they move them to a place in front of their body, where they may perform further movements, and then back to a relaxed position again. These successions, first defined by Kendon (1980), are referred to as „gesture phases“ and describe the different movement phases observable in the execution of gestures. The meaningful part of the gesture – the part people rely on in their interpretation of a gesture – is the stroke. In order to perform a stroke, the hands need to prepare for its execution during the phase referred to as *preparation*. The *stroke* may be followed by a *retraction*, a phase in which the hands relax and move back into a rest position.[137]

Rein formal wird in der Gestenforschung der Stroke auch als die Phase beschrieben, die am klarsten artikuliert ist.[138] Als eine ebensolche Phasenfolge hat auch Müller beispielsweise, wie oben wiedergegeben,[139] die funkenschlagende Ring-Geste beschrieben, mit der eine Frau sich und ihrer Gesprächspartnerin das Erleben des ersten Verliebens verkörpernd vergegenwärtigt. Bei der oben analysierten VERTIGO-Szene zeigt sich eine dreiteilige Phasensukzession paradigmatisch an der dritten Ausdrucksbewegung, dem Höhepunkt des in dieser Szene sich entfaltenden Szenarios eines Verliebens. So ist die audiovisuelle Entstehung der Großaufnahme eine Phase des vorbereitenden Auftakts, die der zentralen Hauptphase vorangeht: der sich ergießenden Drehbewegung, zu der die Großaufnahmen von Madeleine und Scottie verschmelzen – bis schließlich mit dem Auflösen der Großaufnahme die Phase des Ausklingens, des Zur-Ruhe-Kommens eintritt.

Mit Blick auf audiovisuelle Bilder lässt sich also sagen, dass die *filmische Ausdrucksbewegung* als eine Gesteneinheit betrachtet werden kann. Ebenso denkbar ist aber auch, die *Szene*, die ja, wie bei VERTIGO beispielhaft gesehen, eine Komposition von mehreren Ausdrucksbewegungen sein kann, als eine aus mehreren Gesten*phrasen* sich fügende Gesteneinheit aufzufassen. Diese Überlegung legt eine weitere Beobachtung Kendons von Handgestenphasen nahe:

> These gesture phases build higher-level units, namely: 1) the […] gesture phrase, which is composed of a preparation and stroke and 2) the gesture unit, which is „demarcated as extending from the moment p begins the excursion of the limb to the moment when the limb is in rest again“ (Kendon 1980: 212) and may include one more gesture phrases.[140]

---

137 Jana Bressem/Silva H. Ladewig: Rethinking Gesture Phases. Articulatory Features of Gestural Movement? In: *Semiotica* 184.1 (2011), S. 53–91, doi: 10.1515/semi.2011.022, hier S. 55, Herv. CS.

138 Cornelia Müller: Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive. In: *Sprache und Literatur* 41.1 (2010), S. 37–68, hier S. 48.

139 Vgl. Kapitel 7.2 der vorliegenden Arbeit.

140 Bressem/Ladewig: Rethinking Gesture Phases, S. 55.

Bezogen auf audiovisuelle Bilder, lässt sich mit dieser Betrachtung hervorheben, dass im theoretischen Kontext filmischer Expressivität die Rede von szenischen Einheiten in Filmen nicht zuvorderst auf der Ebene narrativer Handlungseinheiten operiert (etwa das Beobachten Scotties von Madeleine in Ernie's Restaurant). Vielmehr geht es um qua formaler Beschreibung rekonstruierbare Kompositionen von Bewegungsmustern, die sich durch eine gestalthafte Ausdrucksebene im Wahrnehmungserleben realisieren. Zugleich unterstreicht dies noch einmal, wie Gestaltphänomene ineinandergefügt sind: ‚Film' meint ein dynamisches Ganzes, das sich beschreiben lässt als eine Komposition szenischer Ganzheiten, die sich wiederum aus Ganzheiten filmischer Ausdrucksbewegungen fügen, welche in sich selbst noch Gestalten tragen.

Der zweite Aspekt, der die phänomenale Nähe filmischer und menschlicher Expressivität reflektiert, knüpft an diese Ineinanderfügung expressiver Gestaltphänomene an und fokussiert die audiovisuelle Vielschichtigkeit, die sowohl einen Film als auch ein Gespräch charakterisiert. So zeigt sich die verkörperte und interaffektive Dimension, wie sie an der Geste beschrieben werden kann, in Face-to-Face-Gesprächen auch über die einzelne Handgeste hinaus. Dies gilt sowohl hinsichtlich des körperlichen Gesamtausdrucks eines Gesprächsteilnehmers wie auch für die Interaktion aller Teilnehmer (neben Handgesten etwa artikuliert über Positionierungen und Haltungen der Körper zueinander, durch stimmliche wie mimische Bewegungen und Interventionen, durch Blicke und Sprecherwechsel). Letzteres meint entsprechend Ausdrucksbewegungseinheiten, die eine Vielzahl der von Kendon anvisierten manuellen *gesture units* umfassen und die aus dem Interaktionsfluss von Kommunikationsteilnehmern hervorgehen – wie filmische Ausdrucksbewegungseinheiten können solch interaktive Ausdrucksbewegungseinheiten sich über mehrere Minuten hinweg entfalten. Im menschlichen Verhalten, das eine Gesprächssituation ausgestaltet, entfalten sich so Rhythmen und Intensitäten und realisiert sich damit ein intersubjektiv evoziertes und geteiltes Erleben von Interaffektivität.[141]

Filmische Expressivität und der Prozess der Semiose

Und auch die gestische Dimension audiovisueller Bilder, das filmische Verhalten ist eben immer schon relational, intersubjektiv, interaffektiv zu denken – gestal-

141 Vgl. ausführlich zur Geste als interaktiver Ausdrucksbewegung und zur Interaffektivität in der Face-to-Face-Kommunikation Horst/Boll/Schmitt/Müller: Gesture as Interactive Expressive Movement sowie Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 146–154.

ten doch die audiovisuellen Bewegungsfigurationen und raumzeitlichen Rhythmisierungen[142] je ganz konkret und spezifisch die „Zeit des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses“.[143] Mit Kappelhoff lässt sich resümierend festhalten:

> Das filmische Bild wird per se als ein Bewegungsbild verstanden, das, intentional gerichtet, eine affektive Haltung zur Welt artikuliert und zugleich von Zuschauern als ein Wahrnehmungserleben erfasst wird, das als Wahrnehmung eines anderen Ichs erscheint. Fragt man nach dem Gefühl des Filme-Sehens, dann betrifft das zuallererst die zeitliche Form des in sich geteilten Wahrnehmens. […] Das Band, welches Leinwandbild und Zuschauerkörper verbindet, ist weder das Sujet, noch die Handlung, sondern das Vermögen, andere Körper zu affizieren und von anderen Körpern affiziert zu werden. Um die interaffektive Struktur zu begreifen, in der technische und menschliche, künstliche und organische Körper miteinander verschränkt sind, gilt es, sich der Materie zu vergewissern, in der das eine wie das andere gegründet ist; und das ist […] die Bewegung selbst.[144]

Sagen lässt sich dies in jedem Fall „für alle kinematografischen Erscheinungsweisen audiovisueller Bilder“[145] – und in der Tat entfaltet sich wohl, wie es die Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Angela Keppler formuliert, im Kino das „musikalische Potential des Filmbildes mit höchster Wirkung“.[146] Doch auch beim Fernsehen etwa haben wir es mit „filmbildlichen Präsentationen“[147] zu tun, auch dort entfaltet sich „ein Klangbildgeschehen […], das der Wahrnehmung einen virtuellen Bewegungsraum eröffnet“[148] – ein Raum, „der uns […] in Bewegungen des Sehens, […] des Hörens und mit ihnen in eine komplexe Bewegung des Verstehens versetzt“.[149] Damit sei keinesfalls die Relevanz dessen, wie

---

142 Vgl. ausführlich zum audiovisuellen Rhythmus als einem filmisch-raumzeitlichen Phänomen Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

143 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 153, Herv. CS.

144 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 121.

145 Ebd.

146 Angela Keppler: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, hier S. 67.

147 Ebd., S. 51.

148 Ebd., S. 68 f.

149 Ebd., S. 73. Eine solche Argumentation, mit der sich an Kepplers *Theorie des Fernsehens* anschließen lässt, zielt zunächst einmal darauf, dass auch das Fernsehen Bewegungsbilder artikuliert. Keppler zufolge sind etwa nicht nur „Dokumentarfilme, Nachrichtenfilme, Fernsehspiel, Spielfilme“, sondern auch „Talkshows, Sportübertragungen, Quizsendungen […], was ihr Material und ihre Erscheinung betrifft, filmische Inszenierungen“: „Die Ästhetik des Fernsehens“, so Keppler, „ist insgesamt eine filmische“ (ebd., S. 51). Cavell hingegen unterscheidet die „materielle Basis“, die „ästhetische Tatsache“ des Fernsehens („Strom simultaner Ereignisrezeptionen“) strikt von der des Films („Abfolge automatischer Weltprojektionen“) (Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens [1982]. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie –*

audiovisuelle Bilder von medialen Dispositiven und Gebrauchskontexten in Szene gesetzt werden, grundsätzlich für die Frage nach einem Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen audiovisueller Bilder verneint. (Und auch geht es nicht darum, Nachrichten und Ähnliches zur Kunst zu erklären oder sie in ihrer Komplexität mit Spielfilmen gleichsetzen zu wollen.) Doch sei im Rahmen der vorliegenden Arbeit zunächst einmal das Augenmerk auf die gemeinsame ästhetische Dimension all solcher Bilder gelenkt, die aus ihrer zeitlichen und multimodalen Inszenierungs- und Artikulationsform hervorgeht.[150] Darauf also, dass es „die reale Zeit der sinnlichen Wahrnehmungsprozesse des Zuschauers, *der Prozeß der Semiose selbst* [ist], der in dieser Art der Darstellung auf eine Weise gestaltet und modelliert wird, wie man es sonst nur aus der Musik kennt".[151]

So geht die Theorie filmischer Expressivität davon aus, dass in der Wahrnehmung audiovisueller Bilder, d. h. im Filme-Sehen, die affektive Dimension eines Fühlens – eine Empfindungsbewegung – und die kognitive Dimension eines Verstehens – eine Denkbewegung – nicht voneinander ablösbar sind. Von einem Prozess der Semiose zu sprechen, meint hier immer, dass das, was es bei Filmen zu verstehen gibt, an ihre je spezifische ästhetische Organisation von Wahrnehmung gebunden ist. Filmische Bilder verweisen also weniger auf etwas ihnen Vorgängiges, als dass sie vielmehr ihren Sinn, ihre Bedeutung aus sich selbst heraus entfalten. Emphatisch findet sich dieser Gedanke einer filmimmanenten, affektgebundenen Bedeutung etwa bei Merleau-Ponty:

> Der Sinn des Films ist mit seinem Rhythmus verschmolzen, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst. Die Idee ist hier in den Geburtszustand rückversetzt, sie taucht auf aus der zeitlichen Struktur des Films wie in einem Tableau aus der Koexistenz seiner Teile. Das Glück der Kunst ist zu zeigen, wie etwas eine Bedeutung anzunehmen beginnt, und zwar nicht durch Anspielung auf bereits entwickelte und erworbenen Ideen, sondern durch die zeitliche oder räumliche Anordnung der Elemente.[152]

Ohne, dass auf kausallogische Operationen abgehoben würde, greift auch hier die Auffassung der kognitiven Filmtheorie, dass für audiovisuelle Bilder kein Kommunikationsmodell greift, „welches Bedeutung als etwas versteht, das

Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UVK 2001, S. 125–164).

150 Vgl. auch Scherer/Greifenstein/Kappelhoff: Expressive Movements in Audiovisual Media, S. 2089.

151 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 153, Herv. CS.

152 Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie, S. 81.

stromaufwärts" – etwa durch einen Regisseur – „zu Wasser gelassen wird, um vom Zuschauer herausgeangelt zu werden".[153] Indem der Wahrnehmungsakt des Zuschauers immer schon mit dem audiovisuellen Wahrnehmungsakt verschränkt und synchronisiert zu denken ist, impliziert die Idee filmischer Expressivität eine für das *meaning-making* konstruktive Zuschaueraktivität, die vom audiovisuellen Bild modelliert wird. Fluchtlinie, so ließe sich mit Sobchack sagen, ist „an existentially grounded and radical semiotics and hermeneutics capable of describing the origins of cinematic intelligibility and the signifying activity of embodied vision".[154] Das Schauen eines Films erscheint in einer solchen Perspektive, die die grundlegend verkörperte Dimension audiovisueller Bilder unterstreicht, als Partizipation, als Teilhabe an einem „materielle[n] Ereignis".[155] In theoretischer Hinsicht sind Filme, wie im Rückgriff auf Eisenstein argumentiert wird, „weder als Texte,[156] noch als narrative Strukturen, noch als Repräsentationen von Handlungen, Geschichten oder Bildern" aufzufassen, sondern vielmehr als

> Aggregate, die eine bestimmte Art und Weise des Wahrnehmens, Empfindens und Verstehens als Zuschauererfahrung installieren, vorstrukturieren, ermöglichen. Sie sind als apriorische Struktur zu verstehen, die einen spezifischen Modus des Sehens und Hörens, des Empfindens und Denkens begründet. Und sie setzen dieses Wahrnehmen, Fühlen und Denken als ästhetische Erfahrung im Raum des Kinos in Szene.[157]

Dabei setzt ein in der filmischen Expressivität verankertes Semiosekonzept einer handlungsbezogenen *Kausallogik* eine jeweils spezifische und auf das dynamische Ganze des jeweiligen Films bezogene *Relationslogik* entgegen. Es geht um

> eine eigene Logik der Verknüpfungen, eine spezifische Bewegung der Semiose, mit der sie ein immanent wirksames, nur diesem Film eigenes Zeichenregime entfaltet. In diese ‚innere' Bewegung des kinematographischen Bilds, seiner Entfaltung in der Dimension der Zeit, sind alle Ebenen kinematographischer Darstellung eingebunden: die Ebene des abbildlich Repräsentierten (Handlung, Figuren, das Schiff)[158] so gut wie die Ebene der reinen Formelemente des optisch-akustischen Bilds (der Licht- und Farbgebung, der Raumbildung, der

153 Bordwell: Kognition und Verstehen, S. 22.

154 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. xvii.

155 Zechner: *Die Sinne im Kino*, S. 225.

156 Wie oben dargelegt, ist es eben eine solche Text-Auffassung audiovisueller Bilder, die zwar implizit, dennoch besonders prominent in Forcevilles Position zum Tragen kommt (vgl. Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit).

157 Kappelhoff: Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film, S. 315 f.

158 Kappelhoff formuliert diesen Gedanken mit Blick auf seine Analyse von James Camerons TITANIC (USA 1997).

> Bewegungsformationen, Sound) und die Ebene der tradierten Ikonographien und vorgeformten Handlungstopoi.[159]

Obgleich abbildlich Repräsentiertes (man kann auch vom gegenständlich Dargestellten sprechen) eine Ebene des filmischen Bildes ist: Ein solches dem jeweiligen Film je eigenes Zeichenregime – hier sei der Bogen zurück zu den Ausführungen zur aisthetischen Performativität geschlagen[160] – hebt, aufs Ganze betrachtet, die Idee des repräsentationalen Zeichens, d. h. die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem auf. Denn „[w]as entsteht, ist ein Bildraum, in dem alles Sichtbare bedeutsam, aber *noch die tiefsinnigste Bedeutung darstellende Oberfläche* ist: [...] ein *gestikulierendes Signifikat* [...].“[161] Kern einer solchen Idee von Semiose, von der Genese von Bedeutung, von Prozessen des *meaning-making* ist demnach, dass filmische Bilder Ausdrucksgestalten sind, die Inhalt und Form integrieren – ebenso, wie sie Film und Zuschauer miteinander verschränken:

> Die Semiose stellt selbst noch eine zeitliche Struktur dar, mit der das Wahrnehmen und Denken, die sinnlich-psychische und die kognitive Bewegung des Zuschauens in den Bildraum des Films eingewoben sind. Daher bezieht sich das ästhetische Verfahren nicht auf eine Textur, sondern auf eine rhythmische Strukturierung der Bewußtseinsbewegung des Zuschauers [...].[162]

159 Hermann Kappelhoff: And the heart will go on and on. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film *Titanic* von James Cameron. In: *montage AV* 8.1 (1999), S. 85–108, hier S. 90 f., Herv. CS.

160 Vgl. Kapitel 8.1 der vorliegenden Arbeit.

161 Kappelhoff: And the heart will go on and on, S. 102, Herv. CS.

162 Ebd., S. 105 f. Deleuzes Auffassung von filmischen Bildern als einer „Zeichenmaterie“, die als dynamisches System beschrieben werden könnte, resoniert hier: eine Materie, in der Prozesse zugleich aufs Ganze als auch auf dessen Teile hin am wirken sind; eine Materie, die „sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann“ (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 45); eine Materie, bei er es sich (Deleuze bezieht sich hier auf Metz' Diskussion, ebd., S. 46) „[s]elbst unter Berücksichtigung ihrer verbalen Elemente nicht um eine Sprache – weder *langue* noch *language* [handelt]. Vielmehr haben wir hier mit einer plastischen Masse, einer signifikantenlosen, asyntaktischen, und deswegen nicht sprachlich geformten Materie zu tun, obgleich sie keineswegs amorph, sondern semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt ist.“

9 Resümee: Modellierungen verkörperten Denkens durch filmisches Metaphorisieren – (mit) VERTIGO wahrnehmen, fühlen und verstehen

In ihrer Auffassung von Semiose als einer „zeitlichen Struktur […], mit der das Wahrnehmen und Denken, die sinnlich-psychische und die kognitive Bewegung des Zuschauens in den Bildraum des Films eingewoben sind“,[1] verschränkt sich nun die Theorie filmischer Expressivität mit der sprach- und gestenwissenschaftlichen Auffassung von Metapher als einem dynamischen, situativ verorteten und verkörperten Prozess des Denkens und Herstellens von Bedeutung, wie sie eingangs dieses zweiten Teils der Arbeit dargelegt wurde. Denn es ist eine „*sich nach und nach entfaltende Metaphorizität*“,[2] der das Vermögen zugesprochen wird, eine zeitliche, rhythmische Oberflächenstrukturierung zu sein, die eine solche Bewusstseinsbewegung präformiert. Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller haben diese Verschränkung mit dem Begriff der „*Cinematic Metaphor*“[3] gefasst. Die Rede vom filmischen Metaphorisieren in der vorliegenden Arbeit schließt unmittelbar daran an und stellt zugleich eine zentrale Charakteristik filmischer Metaphern in den Vordergrund: nämlich, dass diese immer in der kontextgebundenen Dimension eines Machens, einer Aktivität zu denken sind.[4]

---

1 Kappelhoff: And the heart will go on and on, S. 105.

2 Ebd., S. 106, Herv. CS.

3 Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*. Erstmalig findet sich die Verschränkung ausgearbeitet in Kappelhoff/Müller: Embodied Meaning Construction. Vgl. auch Christina Schmitt/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2092–2112; Schmitt: Embodied Meaning in Audio-Visuals; Müller/Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis; Hermann Kappelhoff/Sarah Greifenstein: Audiovisual Metaphors. Embodied Meaning and Processes of Fictionalization. In: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. Hrsg. v. Kathrin Fahlenbrach. New York/London: Routledge 2015, S. 183–201; Hermann Kappelhoff/Sarah Greifenstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung. Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus. In: *Empathie im Film. Perspektiven der ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Hrsg. v. Malte Hagener und Íngrid Vendrell Ferran. Bielefeld: transcript 2016, S. 167–193; Greifenstein/Horst/Scherer/Schmitt/Kappelhoff/Müller (Hrsg.): *Cinematic Metaphor in Perspective*; Horst: *Meaning-Making and Political Campaign Advertising*; Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*; Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls*.

4 So findet sich in der gebrauchsorientierten Metaphernforschung im englischsprachigen Bereich gegenwärtig auch verstärkt die Rede von „doing metaphor“ (vgl. z. B. Thomas Wiben Jensen:

https://doi.org/10.1515/9783110614619-009

Zum Abschluss von Teil II, der im Zeichen der Entwicklung eines vom Gebrauch ausgehenden Verständnisses von ‚Metapher' im Kontext audiovisueller Bilder steht und hierfür eine Denkbewegung vom Sprachgebrauch zum Filme-Sehen vollzogen hat, führe ich nun meine Analyse von VERTIGO weiter fort. Was für ein Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen ereignet sich hier, was für ein filmisches Metaphorisieren?

Noch einmal also: die Szene in Ernie's Restaurant[5] – diese dialogfreie Szene des erstmaligen Sehens von Madeleine durch Scottie, in der die basale Dimension der *cinematic communication* (das Hören eines Hörens, das Sehen eines Sehens, das Spüren einer Bewegung) so exponiert ist, weil das Wahrnehmungserleben selbst im Fokus ist.

Für die Szene wurde konstatiert, dass in ihrer Expressivität ein spezifisches Bild des Sehens wahrnehmbar gemacht, in Szene gesetzt wurde. Dies deutete bereits an, was nun noch einmal explizit formuliert sei. Nämlich, dass hier durch die Art und Weise, wie Kamerabewegung, Montage, Sound, Bildkomposition und Schauspiel zusammenwirken, ein filmisches Metaphorisieren modelliert ist. Dass ein Erfahrungsbereich durch die Wahrnehmung eines anderen verstanden wird. Denn es ist ein auf Distanz bedachtes, ungesehenes, indirektes Sehen, ein Sehen des Beobachtens und Beschattens ohne Blickkontakt, das hier durch ein spezifisches gegenteiliges Empfinden wahrgenommen wird: ein Empfinden des In-Kontakt-Kommens, das sich über eine szenische Komposition von drei Ausdrucksbewegungen entfaltete. Zur Erinnerung: Im Verlauf der Szene transformierte sich eine gedehnte und ungerichtete Wahrnehmungsbewegung in eine sanft soghafte, fokussierte, sich spannungsvoll in ihrer Intensität steigernde Annäherung – die ihren Höhepunkt im Erleben eines flüssigen Miteinander-Verschmelzens in einer sich ergießenden Drehbewegung fand und in einem sanften Voneinander-Lösen ausklang.

Eine Fiktionalisierung, ein narratives Verständnis dieser Szene, ein Figurenerleben – dass sich der ehemalige Polizist Scottie hier ‚auf den ersten Blick' verliebt, ja, dass er hier dem Schwindel eines für ihn inszenierten Madeleine-Bildes verfällt – ist durch die Ausdrucksbewegungsbilder und ihre Hervorbringungsweise noch allererst evoziert und durch sie ermöglicht.[6]

Doing Metaphor. An Ecological Perspective on Metaphoricity in Discourse. In: *Metaphor. From Embodied Cognition to Discourse*. Hrsg. v. Beate Hampe. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 257–276; Raymond W. Gibbs, Jr.: *Metaphor and Human Experience*. RaAM Specialized Seminar: Ecological Cognition and Metaphor. University of Southern Denmark, 18.05.2017).

5 Vgl. die Kapitel 8.2 und 8.3 (dort die Ausführungen zur filmischen Expressivität) der vorliegenden Arbeit für die bisherigen VERTIGO-Analysen.

6 Vgl. zur Fiktionalisierung Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

Schwindel

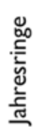
Der in der gemeinsamen Drehbewegung mündende Sog

Spiralen im Haar



Sich windende Straßen





Jahresringe



Schwindel



Abb. 13: Spiralvariationen – Beispiele aus dem ersten Akt von VERTIGO.

Zugleich ist die Szene über ihre Erfahrungsform in größere Komplexe und Verzweigungen eingebunden. So ist der in einer gemeinsamen Drehbewegung mündende Sog in makroanalytischer Perspektive Teil des dynamischen Relationsgefüges von VERTIGO als Ganzem, das getragen wird von einem Geflecht unterschiedlicher Spiralen:[7] das Schwindelgefühl im Angesicht des tödlichen Abgrunds, mit dem alles beginnt; das (selbst noch in zahllosen Varianten) gedrehte Haar Madeleines, der todgeweihten Doppelgängerin ihrer Urgroßmutter und Selbstmörderin Carlotta Valdes; Fahrten auf sich windenden Straßen, wie etwa bei einer Verfolgung und der Fahrt Scotties und Madeleines zu einem Wald mit riesigen Bäumen, „always green, ever living", wo Madeleine in den Jahresringen eines Baumes ihre Geburt wie ihren in der Vergangenheit liegenden Tod markiert (Abb. 13).

Hierüber entfalten und verweben sich ein In-Abgründe-Stürzen und (Ver-) Lieben, ein *falling* und (*falling in*) *love*, Todes- und Liebessehnsucht metaphorisch miteinander. Und in gewisser Weise entfaltet der Vorspann dieses Variationsspiel in konzentrierter Weise gleichsam metonymisch für den gesamten Film (0:00:22–0:03:13, Abb. 14)*: Ruhig gleitet der Blick in Detail-Schwarzweiß-Aufnahme über ein Frauengesicht; über dem vollen Mund blendet „James Stewart" ein; der Blick wandert weiter nach oben, bis zu angstvollen Augen, unter denen „Kim Novak" einblendet; und weiter wandert der Kamerablick, fokussiert ein sich weitendes Auge, und aus dessen Tiefen – das Bild hat sich nun in tiefes Rot gefärbt – steigt „Vertigo" auf und füllt schließlich das gesamte Bildfeld in seiner Breite. Und dann taucht aus diesem Auge eine sich drehende Spirale auf, das Bild wird mit den Credits nun gänzlich grafisch, und das Spiel der Spiral-Variationen nimmt seinen audiovisuellen Lauf. Optisch realisiert sich dies in ganz verschiedenen, sich unterschiedlich schnell bewegenden Spiralen in den prägnanten Farben des Films, die stetig, in gemäßigtem Tempo auftauchen – *Rot* (das Rot des Verliebens), *Grün* (das Grün des Phantasma des Begehrens: Madeleine), *Gelb* (das Gelb der Blumen auf dem Friedhof mit Carlottas Grab), *Blau* (das Blau des Meeres des ersten Kusses), *Violett* (das Violett des Nicht-Madeleine-Seins von Judy) – bis schließlich das Auge wiederkommt. Verwoben ist dies mit einer Mollkomposition, deren hohe und schnelle Tonverläufe der Streicher sich in konträre Richtungen winden – gleichsam einer musikalischen Variante von Hitchcocks berühmtem visuellem Vertigo-Effekt des zeitgleichen Einzoomens und Zurückfahrens der Kamera[8] –, verstärkt von Disharmonien durchzogen; hierein brechen immer wieder, langgezogen, impulsiv und heftig, tiefe Hörner und Posaunen ein und bringen dadurch die Höhe der Streicher noch mit hervor.

7 Vgl. auch Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 39 f., 274.
8 Vgl. Schneller: Death and Love, S. 194.

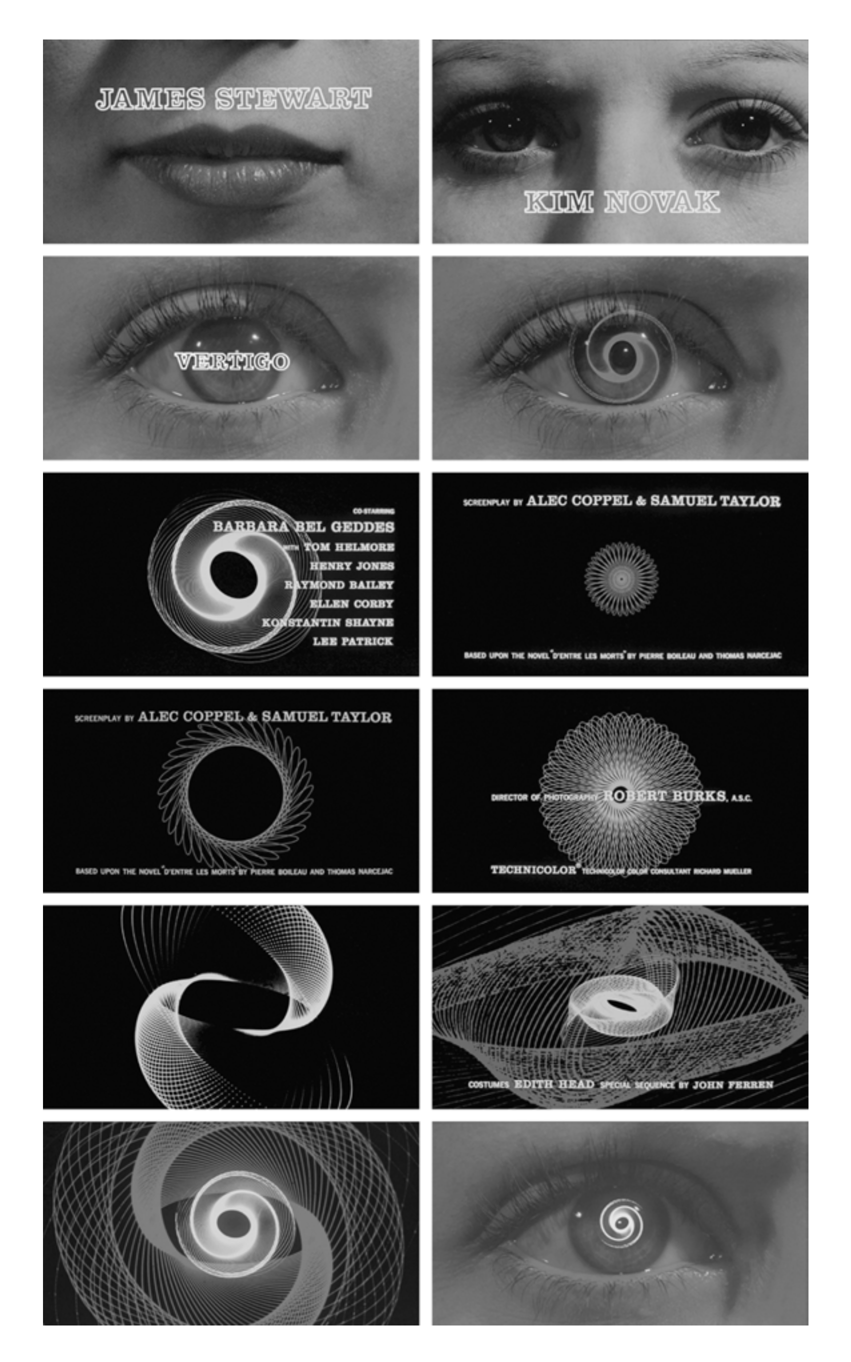


Abb. 14: Der Vorspann als Metonymie des gesamten VERTIGO-Films: Variationsspiel der Spiralen. (→ Abb. 14*, Farbbogen)

Über seine Farbigkeit ist der Bildraum des Begehrens, wie er sich in der Restaurant-Szene entfaltet, zugleich Keimzelle eines Metaphorisierens, das Liebe und Tod als wechselseitige Entsprechung, als Komplementärverhältnis entstehen lässt. Einen Parcours von Ausdrucksqualitäten durchlaufend, durchzieht das Rot-Grüne von nun an den gesamten Film – und entfaltet im Ganzen eine Bewegung vom Rot zum Grün.

So folgt dem Rot des ersten Gewahrwerdens des Grünen, wie es sich in der Restaurantszene ereignet (0:16:10–0:17:45, Abb. 10–12)*, alsbald das zwischen lauter gelben Blumen plötzlich auftauchende rote Blumenmeer auf dem grünen Friedhof, zu dem Scottie Madeleine folgt – *angespannt-zögernd-unausgewogen/ disharmonisch* (0:21:18–0:24:21 / letzte Ausdrucksbewegungseinheit einer szenischen Komposition, Dominanten: Montage und Musik / Abb. 15)*; …



Abb. 15: VERTIGO. (→ Abb. 15*, Farbbogen)

… die Bewegung setzt sich fort in der rot-grünen Bildkomposition der Szene des ersten Gesprächs und der Annäherung von Scottie und Madeleine (nach Madeleines Fall ins grüne Meer und der Rettung durch Scottie) – *ein mehrfach sich wiederholendes, relativ moderates und getragenes Wechseln zwischen Entspannung und Anspannung* (0:42:04–0:50:52 / gesamte szenische Komposition, Dominanten: Schauspiel und Musik / Abb. 16)*. Auch verbal wird das Rot Madeleines, das Komplementäre, in dieser Szene indirekt hervorgehoben: Mit den Worten „you want this“ drückt Scottie, auf den Madeleines Grün übergegangen ist, der unter der Bettdecke Entkleideten den roten Morgenmantel in die Hand; …



Abb. 16: VERTIGO. (→ Abb. 16*, Farbbogen)

… sie setzt sich fort im rot-grünen Wald des Dialogs von Scottie und Madeleine über das Immer-Grüne, das Ewig-Lebende, das Wissen um den eigenen zukünftigen und vergangenen Tod – *leise-dunkel-gedehnt, disharmonisch, immer wieder an- und abschwellend, starrwerdend* (0:55:56–0:59:28 / gesamte szenische Komposition, Dominanten: Bildkomposition und Musik / Abb. 17)*; …

… und im Grün-Rot des Begehrens der toten Geliebten, zu der sich Judy verwandeln muss, um gesehen zu werden – *sich verengend* (1:39:53–1:41:04 / letzte Ausdrucksbewegungseinheit einer szenischen Komposition, Dominanten: Bildkomposition, Musik und Montage / Abb. 18)*. Die Redewendung „see a lot of each other" (Scotties Antwort auf Judys vorherige Frage, warum er für sie sorgen möchte) findet hier ihre negativierende Aktivierung, verkehrt sich doch die verbal aufgerufene Bildlichkeit im Zusammenspiel mit der Bildkomposition in die gegenteilige Wahrnehmungserfahrung – Judy verschwindet im Schwarz, ist nicht mehr als ein Schattenbild; …



Abb. 17: VERTIGO. (→ Abb. 17*, Farbbogen)

Abb. 18: VERTIGO. (→ Abb. 18*, Farbbogen)

... bis das Begehren zuletzt ganz im Grün aufgeht, wenn in Judy die tote Madeleine wiederkehrt. Dieser Kulminationspunkt der so modellierten Denkbewegung eines in einem Komplementärverhältnis gründenden filmischen Metaphorisierens sei anhand zweier Ausdrucksbewegungen ausführlicher betrachtet – sind diese doch eben selbst ein Wiedergänger der Szene der ersten Begegnung, des ersten Sehens. Beschrieben werden die dritte (1:50:04–1:51:24) und vierte Ausdrucksbewegung (1:51:24–1:52:38) einer szenischen Komposition von vier Bewegungsmustern, die mit dem nervösen Warten von Scottie auf die in Madeleine verwandelte Judy in deren Hotelzimmer begonnen hatte.

Nach einem letzten schwachen Versuch des Widerstands fügt Judy sich dem Willen Scotties, mit gesenktem Kopf und noch offenem Haar wendet sie sich ab, die grüne Tür schließt sich hinter ihr. Das Bildfeld ist zweigeteilt: links das Rot, rechts das Grün.

Und dann, mit dem Einsatz eines leisen Moll-Streichertremolos im 4/4-Takt, mit sich immer wiederholenden Tonverläufen von unten nach oben und oben nach unten, hebt ein neues Bewegungsmuster an. Eine längere Einstellung zeigt Scottie, langsam zum Fenster gehend, dann ein kurzer Blick auf die geschlossene Tür. Scottie wendet seinen Blick der Tür zu – in der linksseitigen Ausrichtung spiegelverkehrt zu seiner Haltung, die er noch im indirekten Beobachten Madeleines an der Bar in Ernie's Restaurant eingenommen hatte. Das ganze Bild steht unter Spannung. Das Öffnen der Tür ist aus dem Off zu hören, die Lautstärke schwillt nach und nach an, im Tremolo steigen die Töne immer höher und höher – und zusammen mit einer schlagartig um ein Vielfaches erhöhten Schnittfrequenz wird das Tremolo durch ein kraftvolles, impulsives Legato abgelöst: Madeleine erscheint, geisterhaft schwach im Grünen zunächst, doch wird sie mit dem Fortgang der Schuss-Gegenschuss-Montage des direkten Anblickens immer weniger transparent – der Takt hat gewechselt, zu einem langsamen Walzer.[9] Und erneut schraubt sich die Musik immer höher, ihr Tempo zieht an und dann, verbunden mit einer Tempodehnung, schreitet die Melodie in strahlenden, breiten Strichen herab. Wie in der Restaurant-Szene, nur ohne Verzögerung, bewegt sich Madeleine mit ihren Schritten auf Scottie zu, während zugleich die Kamera immer näher an Scottie heranrückt – bis beide Gesichter in Großaufnahme erscheinen. Das Grün ist raumgreifend. (Abb. 19)*

9 Angemerkt sei, dass diese beiden Szenen des erstmaligen Sehens mit unterschiedlichen musikalischen Motiven arbeiten. Zu den musikalischen Motiven in VERTIGO vgl. Schnellers Ausführungen hierzu (ebd.).



Abb. 19: Dritte Ausdrucksbewegung der Szene „Madeleine ein zweites Mal zum ersten Mal sehen" – durch das Zusammenspiel von Montage und Musik entfaltet sich eine Annäherung und ein In-Erscheinung-Treten, deren Bewegungsqualität sich als die Transformation von Anspannung in anschwellende, sich entladende Kraft beschreiben lässt (VERTIGO, 1:50:04–1:51:25). (→ Abb. 19*, Farbbogen)



Abb. 20: Vierte Ausdrucksbewegung der Szene „Madeleine ein zweites Mal zum ersten Mal sehen" – durch das Zusammenspiel von Kamerabewegung, Figurenbewegung und Musik wird das Erleben einer intensiven, nicht enden wollenden, sich in ihrer Intensität immer noch weiter steigernden Drehung evoziert (VERTIGO, 1:51:25–1:52:38). (→ Abb. 20*, Farbbogen)

Mit dem Erreichen der Großaufnahmen sind Scottie und Madeleine jetzt in einem gemeinsamen Bildfeld, und in einer einzigen langen Einstellung entfaltet sich eine nicht enden wollende Drehung (die Drehung des sich küssenden, haltenden Paares und das Umkreisen der Kamera desselben in gegenteiliger Richtung greifen ineinander) – es dehnt sich hier aus, was noch in der roten Komplementärszene am Filmanfang nach ein paar Sekunden schon wieder vorbei war. In dieser Ausdehnung verdunkelt sich der zuvor noch grau-grüne Umraum: Mit einem Flashback Scotties – sein Blick ist es, der schauend aus dem Kuss auftaucht – verändert sich die Szenerie in den Reitstall beim Kloster, wo Madeleine und Scottie sich küssten, bevor sie in den Tod stürzte. Das musikalische Tempo verdoppelt sich für einen Moment, bis dann musikalisch erneut in eine den Schluss- und Höhepunkt verzögernde Dehnung gegangen wird: Der Reitstall verschwindet, das Grün kommt wieder und Scottie taucht in das Küssen und Halten der Toten zurück – Madeleines Haar ist zu einer Spirale

gedreht, und der breite, hohe Schlussakkord scheint endlos in seiner Kraft. (Abb. 20)*

Durch zahlreiche *shiftings* hat sich so das Emergieren eines dynamischen metaphorischen Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Verstehensprozesses beschreiben lassen, ein Prozess, der ein Komplementärverhältnis von Liebessehnsucht und Todessehnsucht evoziert.[10] Was die VERTIGO-Analyse exemplarisch zeigt: Ein filmisches Bild existiert nicht als Artefakt. Film meint vielmehr eine Figuration, ein Ereignis: ein immer schon doppelter, in sich verschränkter Wahrnehmungsvollzug, ein reflexives Wahrnehmungsverhalten. Film ist als ein verkörpertes, interaffektives, dynamisches Wahrnehmungsphänomen zu beschreiben, das sich erst im Akt des Sehens und Hörens, im Zuge der *cinematic communication*, im Filme-Sehen realisiert. Das Modell filmischen Metaphorisierens, das zu fassen sucht, wie in dieser Kommunikation Bedeutung entsteht, bedient sich dabei der geisteswissenschaftlichen Erklärungsfigur von System und Gebrauch, *ohne* jedoch ein dem Medienumgang genealogisch vorgelagertes System zu postulieren. Vielmehr, so die Überlegung, entsteht noch im Gebrauch selbst, im Diskursereignis eines Film-Sehens und -Hörens ein dynamisches, komplexes System, mit dem sich ein je eigenes, filmimmanent wirksames ‚Zeichenregime' entfaltet.

Eine Möglichkeit, sich ein solches Diskursereignis und die damit verbundene situative, verkörperte Konstitution von Bedeutung rekonstruierend zu erschließen, ist, den Vollzug metaphorischer Aussagen zu beschreiben: Aussagen, die sinnliche und affektive Ähnlichkeiten und Bezüge zwischen Bereichen kreieren; Aussagen, die Welt und Wirklichkeit hervorbringen, und dies immer schon dynamisch, dialogisch, interaffektiv, in ihrer Verfasstheit als Bewegungsbilder realisieren.[11] Metaphorische Mappings sind hier dann selbst noch maßgeblich die

---

10 Dieses evozierte Komplementärverhältnis von Liebes- und Todessehnsucht ist wiederum selbst noch Teil eines weiteren umfassenden Metaphorisierens im Ganzen, das an dieser Stelle nur vorläufig skizziert werden kann: *VERTIGO elaboriert in vielfacher Weise ein Sehen* – sei es in Gavins Aufforderung zu Beginn an Scottie, „Look […]. You can see her there", und der sich damit verknüpfenden Wahrnehmungserfahrung eines Begehrens, einer Liebe auf den ersten Blick; sei es gegen Ende durch den Ausspruch „see a lot of each other", zusammen mit einem Entzug des Sehens; sei es durch Gemälde und Rahmungen; sei es in den endlosen Konstellationen des Beobachtens und Anblickens, die den gesamten Film durchziehen … *Und das Sehen ist von Beginn an ein Schwindel*: das Auge der Frau, vom Vertigo-Schriftzug und von Spiralen durchdrungen; der Schwindel im Angesicht des Abgrunds …: *Liebe ist in der Unmöglichkeit eines schwindelfreien Sehens erfahrbar – und ist darin Tod und Trugbild zugleich.*

11 Metaphorische Aussagen sind damit von narrativen Aussagen, von denen etwa bei Metz' Idee vom Film als einem Sprechen ohne Sprache die Rede ist, zu unterscheiden – mit einer Fokussierung auf narrative Aussagen stellt sich, wie Deleuze unterstreicht, das Problem, dass Film letztlich

dynamisch sich entfaltenden Prozesse des Entstehens und Aufeinander-Bezogenseins von Erfahrungsbereichen – zentraler Referenzrahmen eines solchen „mapping in time“ ist entsprechend der jeweilige Film.[12] ‚Bedeutung‘ meint hier nichts Fixes, Gegebenes, Transportierbares, sondern etwas grundlegend Fluides und Flüchtiges, das in der Zeit, in und mit der dynamischen Materialität des Medienumgangs zur Existenz kommt, im Erleben des sich durch die filmische Expressivität, im filmischen Verhalten sich zeigenden Erlebens (im Ausdruck von Erfahrung durch Erfahrung).[13] ‚Bedeutung‘ meint so letztlich selbst auch noch die zeitliche Verlaufsform des Metaphorisierens audiovisueller Diskurse, Verlaufsformen einer affektiven Bedeutungsmodellierung, bei der Form und Inhalt, Signifikat und Signifikant nicht mehr wirklich voneinander getrennt zu denken sind.

In einem solchen Sinne meint ‚Metapher‘ ein Phänomen, das auf konkret sich ereignenden Wahrnehmungsprozessen beruht und einen Zusammenhang mit Bewegung hat; das sich als etwas Multimodales beschreiben lässt. Etwas, das keine präexistente Struktur ist, die sich eine Ausdrucksform sucht, sondern etwas Dynamisches, Prozesshaftes, das an eine konkrete Kommunikationssituation gebunden und dementsprechend komplex ist. Mit ‚Metapher‘ sind konkret sich ereignende Prozesse des Fühlens und Erlebens angesprochen, die in einem verstehenden Begreifen münden. In diesem Sinn ist von ‚Metapher‘ hier als einem verkörperten Denken, als der Zuschaueraktivität des filmischen Metaphorisierens die Rede, vom audiovisuellen Bild modelliert und anhand dessen zu rekonstruieren. Vorgeschlagen ist mit dem filmischen Metaphorisieren ein Ansatz, mit dem sich über eine ästhetische Organisation von Wahrnehmung modellierten Semioseprozessen, einem Denken in Bildern genähert werden kann und dabei die miteinander verwobenen Ebenen von dynamischer Bildlichkeit berücksichtigt, mit denen audiovisuelle Bilder in ihrer gestischen wie sprachlichen Dimension mit ihren Zuschauern kommunizieren.

Der folgende dritte und letzte Teil der vorliegenden Arbeit vertieft dies nun noch einmal mit drei weiteren Analysen, die unterschiedliche Filmformen berücksichtigen. Mit den Rekonstruktionen, wie hier Prozesse emergieren und sich voll-

---

als Text präsentiert wird und infolgedessen „eine falsche Existenzweise“ verliehen bekommt, „insofern man ihm die Bewegung, das Charakteristischste seiner sichtbaren Eigenschaft, entzieht“. (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 42.)

12 Vgl. zum „mapping in time“ auch Schmitt/Greifenstein/Kappelhoff: Expressive Movement and Metaphoric Meaning, S. 2105–2107. Dies grenzt sich entsprechend vom Mapping-Verständnis ab, wie es für die KMT wie auch für Forceville in Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit erläutert wurde.

13 Für eine Kontextualisierung dessen in der breiteren theoretischen Diskussion zum Filmverstehen vgl. Kappelhoff/Greifenstein: Audiovisual Metaphors sowie Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor* und Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

ziehen, in denen ein Verstehen von etwas dadurch evoziert wird, dass etwas durch etwas anderes erfahren wird, soll auch die breitere medienwissenschaftliche Relevanz und Tragfähigkeit des Ansatzes des filmischen Metaphorisierens exemplarisch gezeigt werden. Mit Tom Tykwers märchenhaften Melodram DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (D 2000) sei daher zunächst ein weiterer Spielfilm betrachtet. In der Folge wird sich dann mit einem ARD-Politmagazinbeitrag zur Bankenkrise (aus dem Jahr 2008) einem klassischen journalistischen Fernsehformat zugewendet. Und mit der abschließenden Analyse kehrt die Arbeit gewissermaßen zu ihrem Anfang zurück, wenn mit einem Hornbach-Spot (aus dem Jahr 2007) ein Werbefilm untersucht wird. Jeweils im Ganzen betrachtet, werden im Zuge dieser Analysen nicht zuletzt variierende dynamische Formen des Metaphorisierens, das heißt Verlaufsformen eines verkörperten Denkens in den Blick kommen, in denen auch die Weisen, wie Sprache darin Eingang findet, variiert.

Teil III: **Filmisches Metaphorisieren – im Spielfilm und darüber hinaus: Drei Analysen**

10 DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Im vorangegangenen zweiten Teil der Arbeit wurde die Idee des Metaphorisierens in Auseinandersetzung mit einem klassischen Hollywoodfilm entwickelt. Mit Tom Tykwers DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (D 2000) wende ich mich nun mit jener Perspektive auf die Konstitution von Bedeutung einem zeitgenössischen deutschen Spielfilm zu. Dabei handelt es sich um einen sehr komplexen Film, in dem sprachliche Einfachheit und inszenatorische Virtuosität, Direktheit und Mehrdeutigkeit unauflösbar miteinander verschmelzen.

Auf narrativer Ebene betrachtet, erzählt DER KRIEGER UND DIE KAISERIN die Geschichte der in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt geborenen, wohnenden und arbeitenden Krankenschwester Simone „Sissi" Schmidt (Franka Potente), deren Leben bei einem schweren Autounfall vom Ex-Soldaten Bodo Riemer (Benno Führmann) gerettet wird. Sissi verliebt sich dabei in Bodo und sieht im Zusammensein mit ihm die Möglichkeit, ihre hermetische Psychiatriewelt und die an ihr emotional hängenden und oft dominierenden Patienten verlassen und „draußen glücklich" werden zu können. Doch Bodo – nach dem gewaltsamen Verbrennungstod seiner Frau aufgrund einer Tankstellenexplosion traumatisiert und beziehungsunfähig – blockt zunächst ihre Versuche, Kontakt mit ihm aufzunehmen, brutal ab. Sissis und Bodos Wege kreuzen sich in der Folge erneut bei einem Bankraub, den Bodo mit seinem Bruder Walter (Joachim Król) begeht, um mit ihm nach Australien auswandern zu können, und bei dem Walter tödlich verletzt wird. Sissi, die ebenfalls an diesem Tag in der Bank ist, kommt hier nun Bodo zu Hilfe. Schließlich – zum Ende des Films – gelingt es beiden dann gemeinsam, ihr jeweiliges altes Leben hinter sich zu lassen und zusammen zu sein.

Nicht nur der Titel des Films ist dabei märchenhaft. Auch die Liebessehnsucht Sissis bedient sich auf ganz eigene Weise der Romantik klassischer und moderner Märchenerzählungen. So vermischen sich *Dornröschen* und *Schneewittchen* in dem langen, schier ‚ewig' dauernden Moment, in dem Sissi (auf die frontal ein Lastwagen in voller Fahrt aufgeprallt ist) fast wie in einem Sarg unter dem Lastwagen liegt, ohne atmen zu können, und Bodo ihr schließlich mit einem Luftröhrenschnitt das Leben rettet. Und wenn daraufhin Sissi nur noch den Knopf von Bodos Jackenärmel in der Hand behält, bevor sie ihren Lebensretter aus den Augen verliert, und sie sich im weiteren Verlauf des Films dann mit diesem Knopf auf die Suche nach Bodo macht und ihn damit identifiziert, ist das rollenvertauschte *Aschenputtel*-Motiv offensichtlich.

Später sieht man, wie die unglückliche, zurückgewiesene Sissi Vittorio de Sicas neorealistisches Märchen DAS WUNDER VON MAILAND (MIRACOLO A MILANO, I 1951) im Fernsehen schaut: eine schließlich vor Glück berstende Szene zwischen

https://doi.org/10.1515/9783110614619-010

einem jungen Mann und einem jungen Mädchen – strahlende Gesichter, Küsse und eine aufgehende Sonne, die der Mann dem Mädchen schenkt.

Das Märchenhaft-Schwebende dieses Films, der in seinen Inszenierungsweisen ebenso mit dem Melodramatischen arbeitet wie mit Action, Suspense und Horror (und auf ganz eigene Weise vielfach Bezug nimmt auf Miloš Formans Psychiatrie-Drama ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST [USA 1975])[1] geht nun jedoch längst nicht allein aus solchen assoziativen Motiven und dem Happy End hervor. Vielmehr liegt es an seiner gesamten, all solche Aspekte sich spezifisch aneignenden Machart, die im Sehen und Hören eine phantastische Welt entstehen lässt, die voller elementarer, hyperintensiv wirkender Kräfte ist, und in der zwei auf je eigene Weise verletzte, Abstand suchende, isolierte Menschen miteinander verbunden sind, schon lange bevor sie sich zum Schluss an die Hand nehmen, ein Paar werden und zusammen weggehen. Aufs Ganze betrachtet, emergieren im Verlauf der zwei Stunden von DER KRIEGER UND DIE KAISERIN durch ein vielfach sich verzweigendes, durch Wiederholungen und Variationen sich bewegendes Metaphorisieren zwei große systematische Metaphern. *Man erfährt Liebe als die Schwierigkeit, sich zu berühren, ohne sich zu verletzen.*[2] Und die zweite große Metapher, die entsteht, kann tentativ mit der Formulierung *Seiner Bestimmung folgen ist Veränderung* gefasst werden. Dies sei im nächsten Abschnitt zunächst makroanalytisch skizziert, bevor einige Aspekte hiervon mikroanalytisch vertieft werden.

Liebe ist die Schwierigkeit, sich zu berühren, ohne sich zu verletzen – und: Seiner Bestimmung folgen ist Veränderung. Skizze zweier systematischer Metaphern

Der Erfahrungsbereich der Liebe wird mit verschiedenen Beziehungsformen ausgearbeitet: Im Zentrum steht die Liebe zwischen Mann und Frau (zwischen Sissi und ihrem Patienten Steini [Lars Rudolph], zwischen Bodo und seiner gewaltsam getöteten Frau sowie zwischen Sissi und Bodo), aber auch geschwisterlich-freundschaftliche Liebe (zwischen Sissi und ihrem Patienten Otto [Melchior Beslon], zwischen Bodo und seinem Bruder) oder die weitere familiäre Liebe (zwi-

---

1 Sowohl im Anschluss an Lynne Camerons Dynamic-Discourse-Ansatz als auch im Anschluss an die Genretheorie Hermann Kappelhoffs (vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*) impliziert die Auffassung eines Films als einem Diskursereignis, das für sich betrachtet werden kann, immer auch schon dessen Geschichtlichkeit: im Sinne einer Geschichtlichkeit von Wahrnehmungsformen.

2 Ich danke Hermann Kappelhoff für den Austausch hierzu.

schen Sissi und den anderen Patienten) wird verhandelt. In Korrelation wird dieser Erfahrungsbereich der Liebe wiederum mit Berührungsformen gebracht, die in ihren Qualitäten ganz unterschiedlich und zumeist extrem sind. Die Vielzahl an Berührungsformen sei im Folgenden skizziert – und dabei ist immer im Blick zu behalten, dass mit diesen hier sehr kondensierten Skizzen immer schon von audiovisuellen Wahrnehmungsakten die Rede ist, die man als Zuschauer durchläuft, und dass erst diese Wahrnehmungsverschränkung so etwas wie das Figurenerleben evoziert.

So gibt es sanfte Berührungen (das Ertasten von Sissis Gänsehaut durch den Patienten Otto, das Streichen über die Wange einer im offenen Sarg liegenden toten alten Frau durch Bodo, das Berühren von Bodos Schulter durch Sissi), doch genauso gibt es brutale Berührungen (der Schwerlaster, Bodo und der Patienten Werner [Ludger Pistor], die Sissi auf je unterschiedliche Weisen zu Boden stoßen und schlagen) sowie erzwungene Berührungen (das Tanzen mit und die manuelle Befriedigung von Steini durch Sissi, wie unten analysiert). Immer wieder überschreiten diese Berührungen Grenzen: Sie sind zu hart und bringen einen mit ihrer tödlichen Gewalt fast um (der auf Sissi aufprallende Schwerlaster), stoßen einen zurück, obwohl man versucht, in Kontakt zu kommen (Bodos Niederboxen Sissis). Sie sind zu heiß, man kann sich daran verbrennen (Bodos zwanghaftes Umarmen eines brennenden Ofens) – und mehr noch: das Verbrennen (die traumatische Tankstellen-Explosion, ein Krematorium) kann letztlich alles vernichten (hierauf wird mikroanalytisch zurückgekommen). Kühlung kann Linderung verschaffen (mit Eis und Wasser), oder das Gewinnen von Abstand (Walters Plan, mit Bodo nach Australien, auf die andere Seite der Erde, auszuwandern, Walters Aufforderung an Bodo, „vom Klo runter" zu kommen[3]). Eine andere Grenzüberschreitung ist, dass Körper einem zu nah kommen, dominierend an einem hängen – und es schwer ist, hier Distanz und damit Raum für sich selbst, auch für das eigene Begehren finden zu können (die Arbeit von Sissi als Krankenschwester in der Psychiatrie). Erst am Ende findet sich im An-die-Hand-Nehmen von Sissi und Bodo ein angemessener Berührungsmodus: eine Berührung, die Kontakt und Sicherheit in der Welt jenseits der Psychiatrie ermöglicht und zugleich auch genug Abstand zulässt.

Ein in Variationen wiederholtes expressives Muster, mit dem Verbrennen, Hitze bzw. große Wärme thematisiert werden, ist der die Zuschauerwahrnehmung modellierende filmische Ausdruck eines langsamen Sogs, dessen Bindungskraft

---

3 Das Immer-noch-auf-dem-Klo-Sein Bodos ist die sprachliche Metapher, mit der Walter Bodos Gefangensein in der traumatischen Erfahrung beschreibt: in dem Verbrennungstod seiner Frau, während er auf dem Klo der dann explodierenden Tankstelle war.

zuletzt konterkariert wird (hierauf wird zurückzukommen sein). Und die Sensitivität für das Spüren aller oben skizzierten Berührungen im Sehen und Hören des Films wiederum liegt in dessen Kinematografie selbst, die das Spüren, das sinnliche Wahrnehmungsvermögen als Erfahrung immer wieder ausstellt, sinnlich-synästhetisch anschaulich macht: so beispielsweise das Spüren von Gänsehaut (s. u.) oder das Hörvermögen des blinden Otto; oder wenn etwa die Sequenz der traumatischen Erinnerung der explodierenden Tankstelle sich anfühlt, als wäre man inmitten eines Gewitters – mit all den sich überlagernden Donnern, den Blitzen und Wasserergüssen.

In der zeitlichen Entfaltung entwickelt sich so im Filme-Sehen von DER KRIEGER UND DIE KAISERIN aus der filmimmanenten Logik heraus ein verkörpertes Verstehen von Liebe als der Schwierigkeit, sich zu berühren, ohne sich zu verletzen.

Und zugleich, und damit verwoben, entsteht das Begreifen des Folgens seiner Bestimmung als Veränderung – wobei sich diese Bestimmung in der Spannung eines eigenen Willens und einer schicksalhaften Fügung bewegt.

So gibt es immer wieder Variationen und unterschiedlichste Kontexte von Bestimmungen, Plänen, Planungen und Willensbekundungen, die sich in zweierlei Hinsicht auf Zustandsänderungen beziehen: Vor allem um Abstandnehmen geht es dabei, genauso wie um Zusammensein. Der Film beginnt am Meer, mit der Adressierung eines Briefes, der für Sissi bestimmt ist (s. u.). Es gibt papierene Gebäudepläne, aufgrund derer es Walters Plan eines Bankraubs gibt, um den eigentlichen Plan – mit Bodo nach Australien auswandern – realisieren zu können, wobei Walters Frage an Bodo, „Wollen wir nun, oder wollen wir nicht?", unbeantwortet im Raum stehen bleibt. Es gibt Pläne, die erst einmal nur partiell in die Tat umgesetzt wurden: Wenn Sissi mit ihrer Freundin Meike (Natja Brunckhorst), von der der Brief ist, „immer ans Meer" wollte, bisher aber nur Meike dies „geschafft" hat; wenn Sissi „sofort hingehen wollte" zur Bank, um dort für Meike ein Erbstück ihrer verstorbenen Mutter abzuholen, dann aber auf dem Weg dorthin von einem Schwerlaster überfahren wird und nach ihrer Rettung durch Bodo erst einmal für Wochen im Krankenhaus liegt. Es gibt einen unbewussten Plan, der als *der* große, das Erleiden und Leiden beendende, Lebenszustands-verändernde Schicksalsplan empfunden wird, dem zufolge es für Sissi „was bedeutet", dass Bodo unter dem Lastwagen war und ihr mit einem Luftröhrenschnitt Luft zum Atmen verschafft hat: nämlich dass sich ihr „Leben ändern muss", damit nicht mehr „alles so sein wird wie vorher" (Bodo wartet hingegen darauf, dass alles „wie vorher" ist: wie vor der Tankstellenexplosion). „Nichts ist egal" bei einem solchen den „Zufall" ausschließenden Plan – so etwa, dass es Meikes Mutter ist, die von Bodo beerdigt wurde und wegen der Sissi zweimal zur Bank ging und dabei zweimal ohne eigene Absicht mit Bodo zusammentrifft: erst

beim Unfall (den Bodo unwillentlich mitverursacht), dann beim Bankraub. Und auch ist es „nicht der Plan", dass Bodo bei dem missglückenden Bankraub erschossen wird, denn man ist füreinander bestimmt, man ist miteinander verbunden. Es gibt des Weiteren abwehrende Aufforderungen zur bewussten Willensbekundung: mit Bodos wiederholt hingeschleuderter, an Sissi gerichteter Frage „Was willst du?", deren Antworten („dich wiedersehen", „wissen, ob es etwas zu bedeuten hat") immer mit harscher Zurückweisung begegnet wird. Und es gibt eine zuletzt einladende Aufforderung zur Willensbekundung:

> *Sissi*
> „Du musst dich entscheiden."
>
> *Bodo*
> „Entscheiden?"
>
> *Sissi*
> „Ich werde weggehen. Du kannst mit mir kommen."
>
> *Bodo*
> „Warum wir beide?"
>
> *Sissi*
> „Ich hab geträumt. Wir waren zusammen im Traum. Wir waren Bruder und Schwester, Mutter und Vater, Frau und Mann. Und wir beide waren beides."

Mit jeweils selbstbestimmten Entscheidungen mündet der Film schließlich in Veränderung: im Zusammensein von Bodo und Sissi (das An-die-Hand-Nehmen), im Abstandnehmen von den bisherigen Lebenszuständen (der gemeinsame Sprung vom Dach der Psychiatrieklinik, die von der Klinikgesellschaft trennende Flucht, das buchstäbliche Verabschieden und Trennen Bodos von seinem traumatisierten, weinenden Alter Ego), und der gemeinsamen Ankunft bei Meike am Meer – und damit im Bild des Anfangs. Jene schlussendliche Veränderung versinnlicht sich im Wahrnehmungserleben des Zuschauers musikalisch, ist die gelassen-heitere Musik des Schlusses doch gänzlich anders als ansonsten im Film.

Dies fügt sich zu einem großen dynamischen Ganzen. Grundlegender Teil dessen ist ein sich wiederholendes expressives Muster, das man als Zuschauer in seiner Wahrnehmung realisiert und das eine Gegenbewegung zu der oben beschriebenen soghaften Ausdrucksqualität der zu heißen Berührung darstellt: das Bild einer gerichteten, mit Kraft vorandrängenden, kanalisierten, intentionalen Bewegung. Diese Bewegung drängt durch das Innere einer Briefbeförderungsmaschine und überwindet die große Distanz zwischen Meike am Meer und Sissi in der Klinik und verändert dort einen Zustand (vgl. die Analyse unten) ... Diese

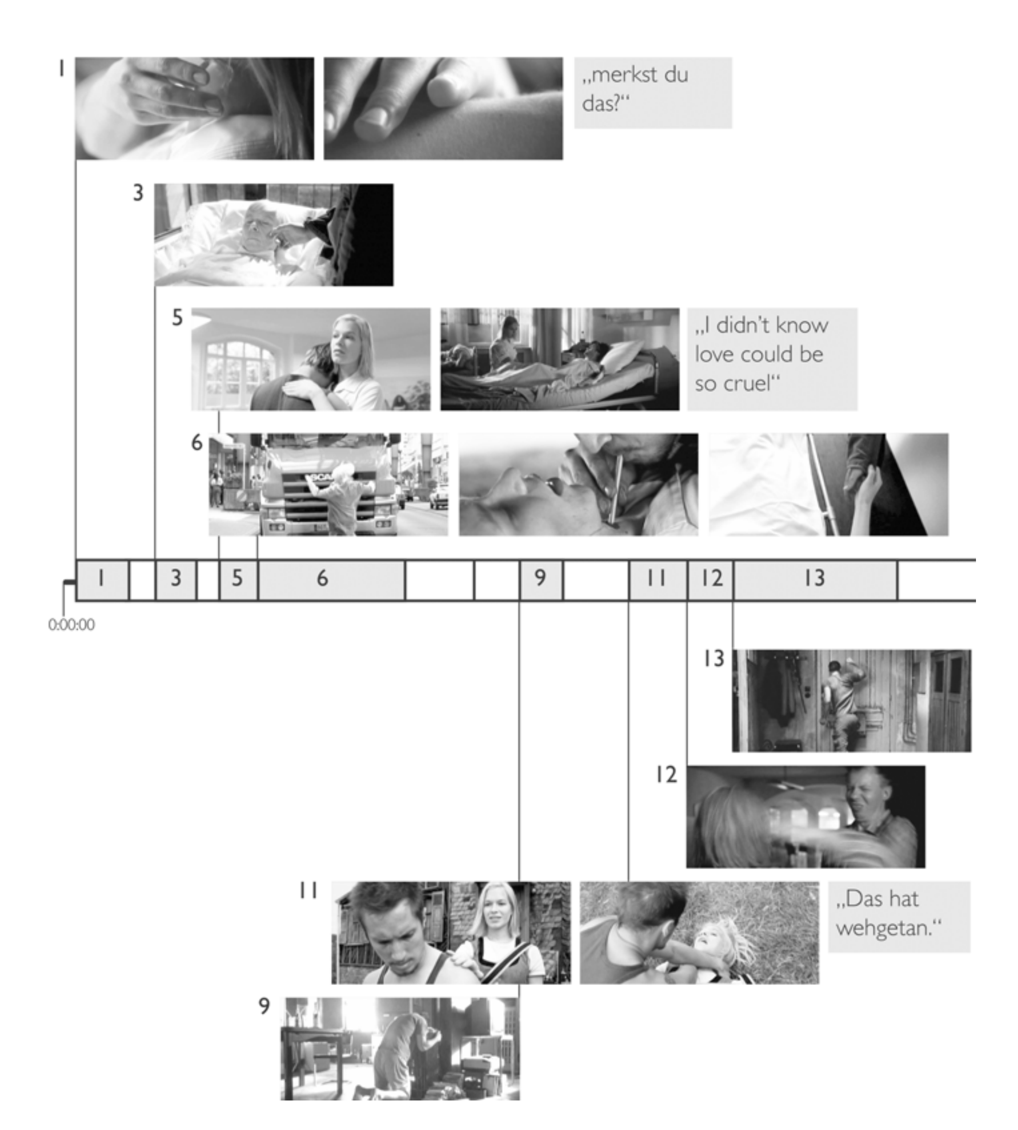
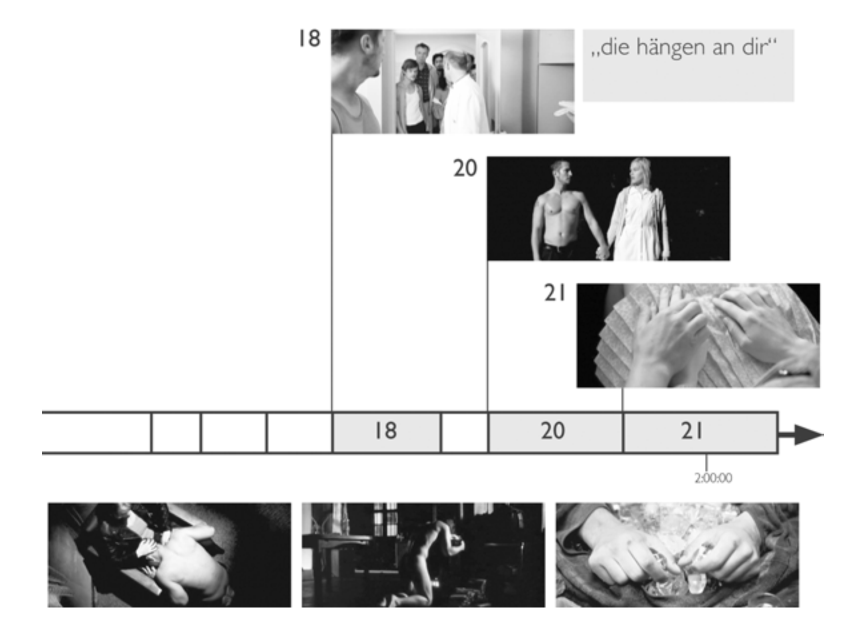


Abb. 21: Variationen von Berührungen (grau-nummeriert = dominant-relevante Szenen) in DER KRIEGER



UND DIE KAISERIN.

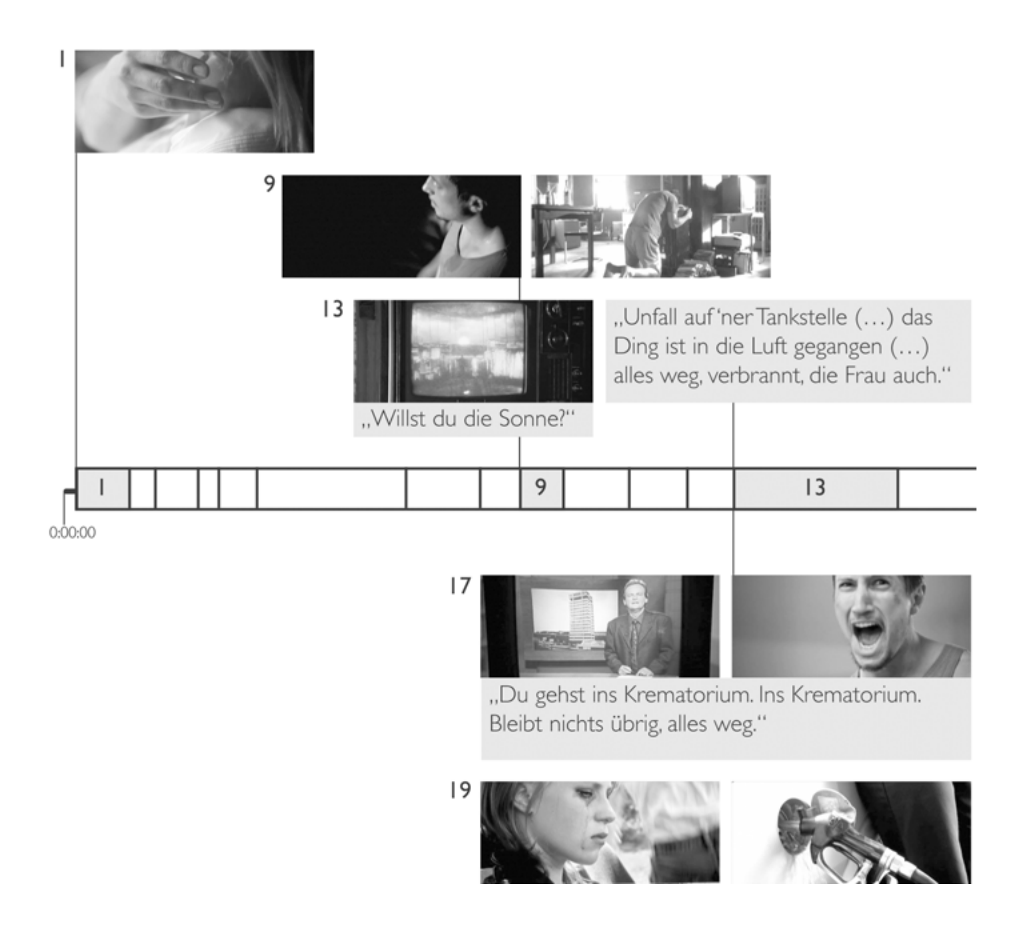
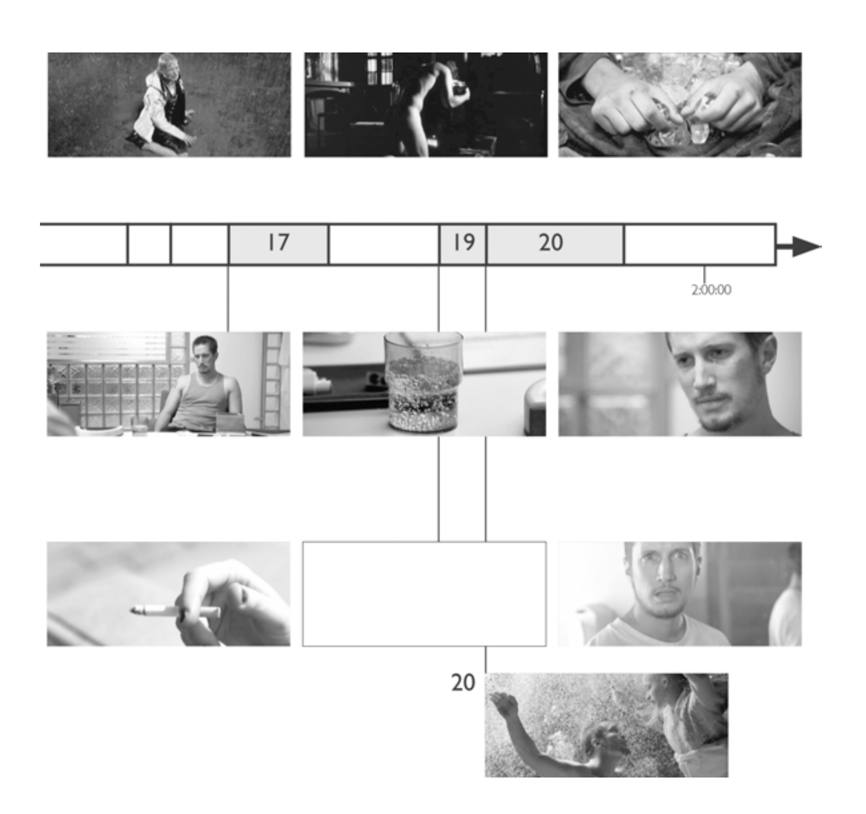


Abb. 22: Emergenz und Entwicklung des dynamischen Erfahrungsbereichs *Explosion – Hitze* – Szenen) in DER KRIEGER UND DIE KAISERIN.



Verbrennen – Wärme – Kühlen – Eis – Wasser (grau-nummeriert = dominant-relevante

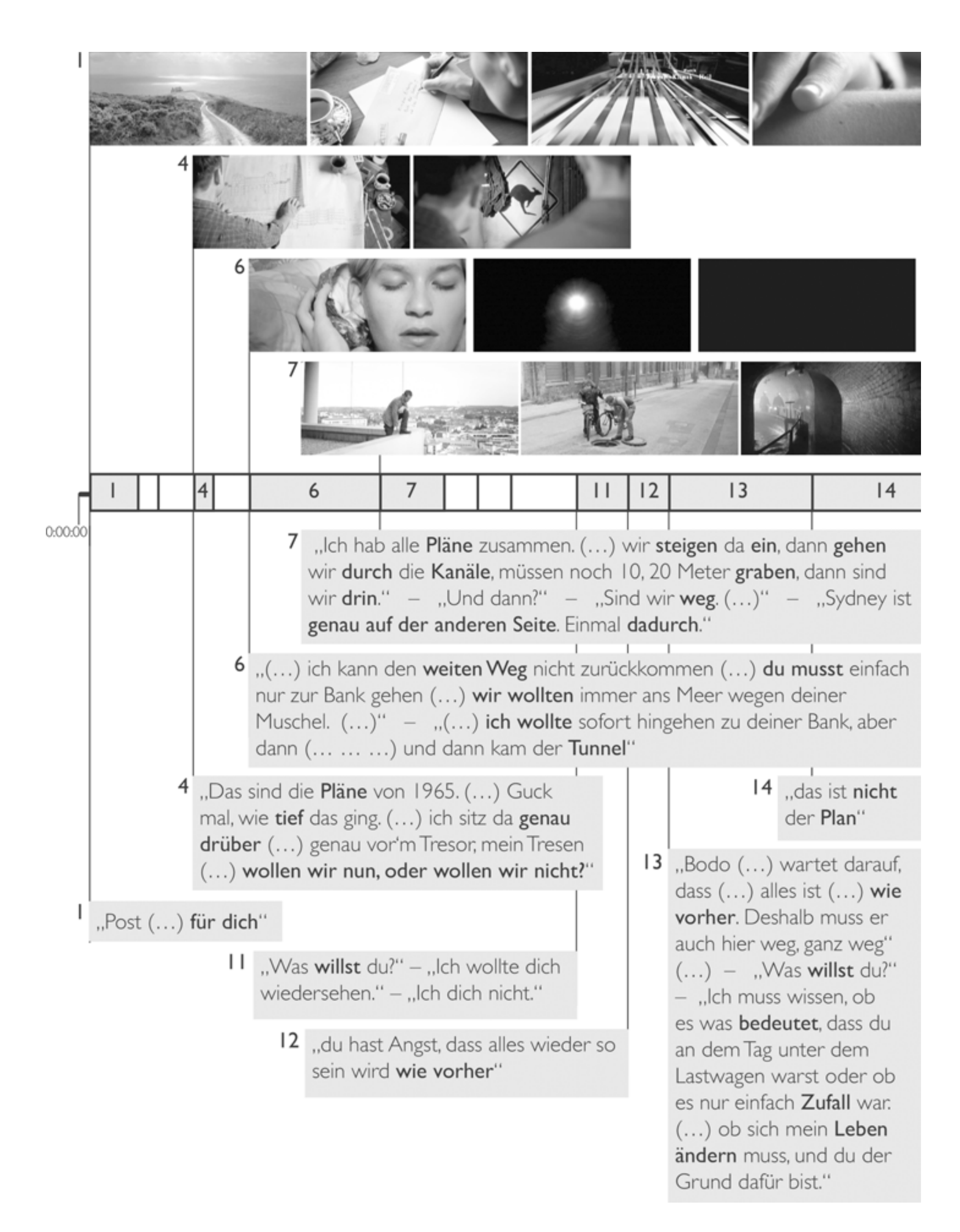
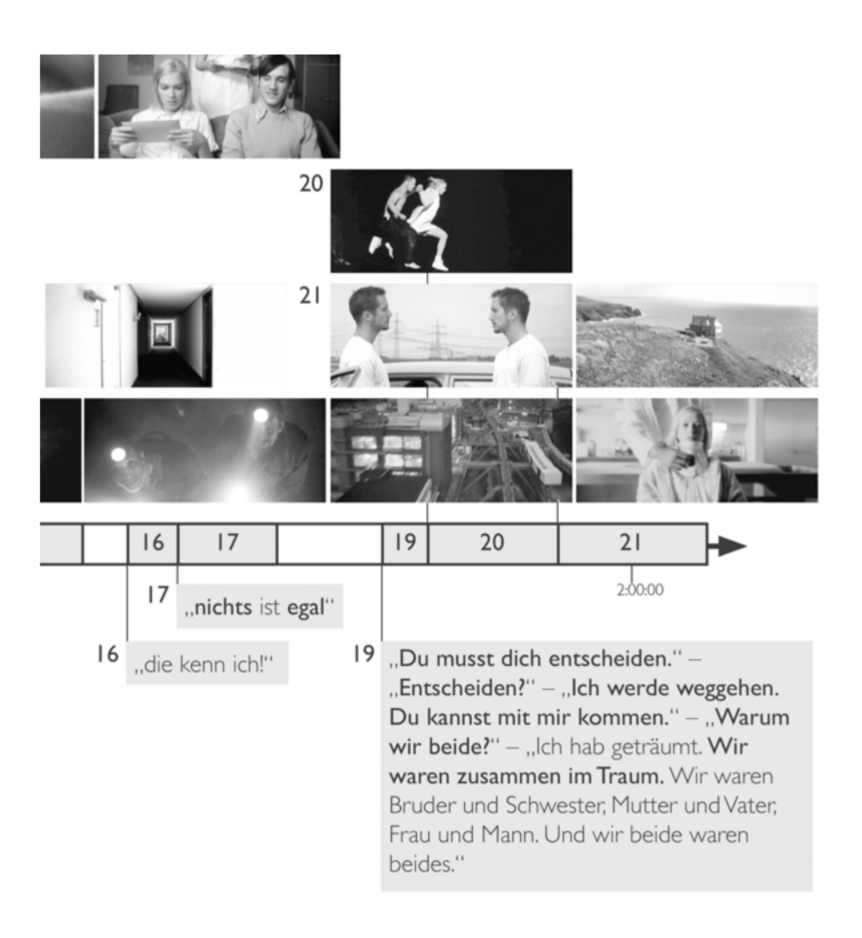


Abb. 23: Entfaltung des dynamischen Erfahrungsfeldes *Tunnel – Kanal(isiert) – Verbundensein – Plan – Bestimmt-Sein – Willensbekundung* (grau-nummeriert = dominant-relevante Szenen) in DER KRIEGER UND



Zusammenkommen – Wegsein – Abstand gewinnen – Distanz – Veränderung –
DIE KAISERIN.

Bewegung drängt schwindelerregend schnell durch einen phantastischen tiefen, langen, schwarzen, tunnelhaften Ohr-Muschel-Kanal, an dessen Ende ein gleißendes Licht kreiselnd näher und näher kommt: Alle physikalischen Raum-Zeit-Ordnungen verlassend, bringt hier diese Bewegung das Gesicht Sissis – die gerade noch nachts Meikes Brief gelesen hat und sich nun mit geschlossenen Augen eine große Muschel ans Ohr hält – in der Wahrnehmung mit dem tagsüber die Straße entlangrennenden Bodo zusammen, dessen Weg sich gleich mit dem Sissis beim Unfall kreuzen wird, und wo Sissi Bodo im „Tunnel“ dann zunächst wieder verliert und nur seinen Knopf in der Hand zurückbehält ... Und diese die Gesetze von Raum und Zeit sprengende Bewegung bringt Bodo und Sissi erneut in der Wahrnehmung zusammen: wenn Walter und Bodo – die eben noch von Sidney gesprochen haben, das „genau auf der anderen Seite“ sei, „einmal dadurch“ – in ein dunkles Kanalsystem einsteigen, mit Stirnlampen Lichtkegel aus dem Dunkel dringen und ein sich anfügender fliegender Kamerablick das Gerüst der Wuppertaler Schwebebahn entlanggleitet, das sich durch die nächtliche Stadt wie eine Verlängerung des Kanalsystems schlängelt, und dies schließlich überblendet in ein Auftauchen aus einer tiefschwarzen tunnelhaften Öffnung am Hals Sissis, die im Krankenhaus gerade für ihre Entlassung fertiggemacht wird ... Und diese Bewegung bringt auch Sissis Wiederfinden von Bodo, ihren Weg zu ihm, um ihn wiederzusehen, zur Wahrnehmung.

Die vorangegangenen drei Abbildungen dienen der makroanalytischen Veranschaulichung, wie im Metaphorisieren über den gesamten Film diese beiden systematischen Metaphern, wie sie hier skizziert waren, entstehen: Abb. 21 zeigt eine Makrografik des gesamten Films mit Markierung der Szenen der Berührungsvariationen. Abb. 22 zeigt Markierungen der dominant-relevanten Szenen, in deren Zusammenhang der dynamische Erfahrungsbereich *Hitze – Verbrennen – Wärme – Kühlen – Eis – Wasser* emergiert und sich entwickelt. Abb. 23 zeigt Markierungen der Szenen, in denen sich das dynamische Erfahrungsfeld *Tunnel – Kanal(isiert) – Verbundensein – Zusammenkommen – Wegsein – Abstand gewinnen – Distanz – Veränderung – Bestimmt-Sein – Plan – Willensbekundung* entfaltet. (Für eine tabellarische Übersicht der gesamten Szeneneinteilung mit Timecodes und einer Benennung der Szenen mit Arbeitstiteln vgl. Abb. 52 im Anhang.)

Charakteristisch für das filmische Metaphorisieren, wie es DER KRIEGER UND DIE KAISERIN modelliert, ist, dass Szenen wiederholt vielfältig in ihrer Orientierung sind, verschiedene Dimensionen bearbeiten: die Liebe und das Berühren, das Suchen und das Überwinden von Distanz, das Festhalten am oder Gefangensein im Alten sowie die bestimmte Veränderung. Es ist ein Oszillieren, weil oft mehr als nur ein Fokus in einer Szene gegeben ist (diese Überlagerungen zeigt auch ein Abgleich der Makrografiken) oder Dimensionen subdominant weiter da sind, um später wieder dominant zu werden. Sprache und die Ebene des audiovisuell

gegenständlich Dargestellten haben an diesem Metaphorisieren genauso ihren Anteil wie die audiovisuelle Inszenierung, die all dies erst zum Ausdruck und zur Wahrnehmung bringt.

Es geht den folgenden Analysen nun nicht um eine umfassende Rekonstruktion dieses komplex-rhizomatischen[4] Metaphorisierens mit seinen Verschiebungen, Überlagerungen, Verzweigungen, Elaborierungen, multiplen Verbindungen etc. – das darin noch Ähnlichkeiten zu VERTIGO hat. Vielmehr werden mit drei Analyseabschnitten einige ausgewählte Passagen des Metaphorisierens mikroanalytisch betrachtet, um aufzuzeigen, wie dort ein Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen modelliert wird.

Der Auftakt sei mit dem Filmanfang gemacht, liegt doch darin auch der Beginn der filmischen Weltkonstitution. Hier beginnt zu emergieren, was sich dann rhizomhaft ausbreitet. Hier nimmt das Metaphorisieren seinen Anfang: mit einer Emergenz von Erfahrungen des Bestimmt-Seins und Distanz-Überwindens, von Berührung und Sensibilität und Veränderung. Die erste Szene steht somit auch beispielhaft für die oben angesprochene szenische Mehrdimensionalität. Mit den beiden weiteren Analysen liegt der Schwerpunkt dann auf einigen ausgewählten Dynamiken und Entwicklungen der Liebes-Thematik, einmal mit Blick auf die Protagonistin Sissi, und einmal mit Blick auf den Protagonisten Bodo. Ist die erste Szene noch sehr reduziert im Sprachausdruck, spielen bei den dann zu betrachtenden Szenen bzw. Szenenausschnitten sprachliche Äußerungen teils eine dominante Rolle: Äußerungen, die für sich betrachtet zunächst einmal wenig metaphorisch scheinen, die ihre Metaphorizität jedoch auf ganz eigene Weise dadurch gewinnen, dass sie konstitutiver Bestandteil filmischer Bewegungsbilder sind.

Anfangen: Bestimmt sein, Distanz überwinden, sensibel sein für Berührungen, intendierte Veränderungen

‚Post für Sissi‘: erste Szene, 0:00:14–0:05:05

Die Geschichte nimmt ihren Anfang mit dem Brief einer Frau, der für Sissi bestimmt ist. Der Ausgangspunkt dieses Briefes: ein einsames Haus am Meer in Frankreich, sein Ziel: die psychiatrische Abteilung eines Klinikums in Deutschland. Was sich in den fast fünf Filmminuten entfaltet, die zwischen diesen beiden Punkten liegen, ist im szenischen Ganzen (dominant durch die Musik gestaltet, und drei Ausdrucksbewegungen zueinander fügend), das Bild einer anschwellen-

4 Zum Rhizom vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom* [1976]. Berlin: Merve 1977.

den Kraft, welche zuletzt in einen in sich ruhenden, auf die Gegenwart konzentrierten Zustand vordringt und diesen verändert. Mit die Wahrnehmung ästhetisch organisierenden Inszenierungen von Erfahrungen des Bestimmt-Seins und des Überwindens von Distanz, des Berührens und der Sensibilität sowie der intendierten Veränderung beginnen hier für das weitere Metaphorisieren zentrale Linien. Dieses Entstehen sei nun aufgezeigt.

Mit einem leisen, hohen Klang im schwarzen Bild beginnt alles mit einer reduzierten Flächigkeit. Doch dann weitet sich in der Eröffnung des Films (erste Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:00:14–0:03:16, Abb. 24) die Wahrnehmung auch schon auf eine tiefe Räumlichkeit hin: mit einem zentralperspektivischen Panoramablick auf eine üppige Landschaft am Meer, durch die sich ein Feldweg zu einem Haus ganz vorne an der Küste schlängelt. Wind rauscht. Möwen schreien. Dieser so geweitete filmische Raum, in dem in diesen allerersten Minuten zur Wahrnehmung kommt, wie eine Frau einen Brief adressiert und einwirft und wie der weitere Weg dieses Briefes verläuft, füllt sich, ganz allmählich und Schicht um Schicht, mit einem immer komplexer gestalteten dynamischen Muster. Ein sich intensivierendes Vorantreiben und -drängen wird sich hier entfalten mittels sukzessiv erklingender, ineinandergreifender audiovisueller Rhythmen und Tempi, wie im Folgenden rekonstruiert sei.

Mit dem Einstellungswechsel vom Panorama hin zur Nahaufnahme einer Frau, die einen Brief adressiert, ersetzen ein schnelles gleichmäßiges Weckerticken, das schnelle Kratzen einer Schreibfeder und das Rascheln der Briefpapiere das Meeresrauschen. Diese diegetischen Sounds werden überlagert und schließlich abgelöst von einem ebenso schnellen und rhythmischen Anschlagen eines hohen Glockentons. In der Folge wird der Sound *peu à peu* immer dichter und treibender, in dem immer mehr Instrumente hinzukommen: Ein pulsierendes und unablässig fließendes Wechseln zwischen Streichertönen setzt ein, es kommt mit tiefen Klaviertönen der stetige Grundschlag eines 4/4-Takts hinzu, während die Frau das Haus verlassen hat und mit zügigen Schritten den langen Weg hinaufgeht, um den Brief schließlich in einen Briefkasten zu werfen.

Dieser Moment ist ein Kulminationspunkt: Die pulsierende Musik dauert fort, doch zugleich ist nun alles gedehnt und verlangsamt. In extremer Untersicht ist die dunkle Innenansicht eines Briefkastens gegeben. Durch den Schlitz fliegt der Brief in Zeitlupe mit einem dumpfen Rauschen in weitem Bogen durch den dunklen Bildraum. Die darauffolgende Einstellung verlängert diese Bewegung des Eintauchens noch: Während der Brief, immer noch in Zeitlupe, weich auf anderen Briefen landet, zoomt die Kamera langsam, aber kontinuierlich an den Brief heran, bevor das Bild ins Schwarz blendet. Und noch tiefer taucht man ein, wenn aus dem Schwarzbild der weiße Filmtitel-Schriftzug aufblendet, subtil noch größer wird und das Bild erneut im Schwarz versinkt.

Eine beschleunigte Montagesequenz statischer, jedoch in sich selbst hochdynamischer Einstellungen schließt sich an: Verschiedenste Bildachsen – Diagonalen, Horizontalen, Fluchtpunktperspektiven –, rund und kantig geformte visuelle Muster und immer wieder wechselnde Bewegungsrichtungen und Geräuschrhythmen realisieren zusammen mit dem noch treibender gewordenen Sound der Musik einen höchst komplexen und nicht wirklich vorhersehbaren und dennoch einer immanenten Ordnung folgenden, zielstrebigen und unaufhaltsamen Weg des Briefes durch das mechanische Innenleben einer Briefbeförderungsmaschine. Zuletzt rutschen Briefe in gelben Verteilkisten, und eine lange, gleitende Kamerabewegung folgt einem schnell radelnden Briefträger auf einem geschwungenen Weg zum Eingang des Klinikums, bis dieses in seiner Architektur schlosshafte Gebäude in einer Totalen imposant das gesamte Bildfeld ausfüllt.

Jetzt, wo der für Sissi bestimmte Brief bereits den ganzen weiten Weg vom Meer zurückgelegt hat und an der Pforte übergeben worden ist – wo er eintauchte in den Briefkasten und durch die Tiefen und komplexen Windungen der Maschine unvorhersehbar und doch unaufhaltsam und zielgerichtet vorandrängte – jetzt, nach dieser hochenergetischen komplexen audiovisuellen Bewegung, die eine große Distanz überwunden hat, hebt eine neue Ausdrucksqualität an (erste Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit: 0:03:16–0:04:14, Abb. 25). Auf der Soundebene klingt die vorantreibende Energie aus, und alsbald ist das erste Mal eine Stimme zu hören. Sie spricht sanft und ruhig. Und auch nur zwei Sätze.

> *Frauenstimme*
> „Merkst du das? Das ist Gänsehaut."

Alles Pulsieren, alle Rhythmisierungen sind zwischenzeitlich aus dem Sound verschwunden. Nur noch der hohe, sanfte Legatoklang ist da sowie leises Atmen. In diese Ruhe erklingt reduziert und langsam die Melodie des Leitmotivs mit einer Zimbel. Und noch jeder filigran angeschlagene Ton konturiert sich so klar spürbar vor der Legatofläche wie die aufgestellten Härchen einer erschauerten Haut.

Zu sehen ist währenddessen die Großaufnahme einer Schale, die vor einem nur fragmentarisch gezeigten Körper steht. Die Schale ist gefüllt mit Eiswürfeln und Eiswasser. Eine Hand greift hinein, fischt einen der Eiswürfel hinaus und führt diesen an den Hals. Ein Tropfen fällt herab, als der Eiswürfel die warme Haut berührt. Ein sich ausdehnender, schwebender Moment von Sinnlichkeit hat begonnen, in dem das Voranschreiten der Zeit gänzlich aussetzt. Ruhig und ganz langsam blenden Detailaufnahmen von geöffneten Augen und Lippen sowie einer Hand, die ganz sanft über die Härchen eines Unterarms streicht, mit sehr geringer Tiefenschärfe ineinander über. In der Weichheit der Bilder spürt man die Weichheit der Haut, die auch farblich das Bildfeld ausfüllt. Zwei junge Körper sind sich hier sehr, sehr nah, verschmelzen, berühren einander, ganz sanft, vertrauensvoll.



Abb. 24: Unaufhaltsames Vorandrängen, dominant gestaltet von Sound, Bildkomposition und Montage (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, erste Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:00:14–0:03:16).



Abb. 24 (Fortsetzung)



Abb. 25: In der Gegenwärtigkeit sanfter Berührung aufgehen, dominant gestaltet von Kamera und Sound (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, erste Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit: 0:03:16–0:04:14).



Abb. 26: Die vorandrängende Kraft dringt sanft in den Zustand der Gegenwart, des Im-Moment-Seins ein und verändert diesen, dominant gestaltet von Bildkomposition, Kamera und Sound (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, erste Szene, dritte Ausdrucksbewegungseinheit: 0:04:14–0:05:05).

Das ganze audiovisuelle Bild ist dadurch reines Wahrnehmen, Empfinden, Spüren; ist Körper-Sein, Haut-Sein, Nah-Sein, Sensibel-Sein. Das gesamte Bild ist entspannte Intimität, ist Berührung.

Dieser Zustand verändert sich jetzt – mit Änderungen in Kadrierung, Bildkomposition, Montageform und Sound (erste Szene, dritte Ausdrucksbewegungseinheit: 0:04:14–0:05:05, Abb. 26): In der Musik setzt der vorandrängende Rhythmus sanft wieder ein, Nahaufnahmen lösen Detailaufnahmen ab, Tiefenschärfe und Symmetrien lösen Weichheit und Überlagerungen ab – und das Versunkensein in der Berührung, der Zustand reiner Gegenwärtigkeit ist Vergangenheit: durch das Eindringen der intentionalen Kraft. Mit diesem inszenatorischen Wechsel wird auch der Bildausdruck ein anderer. Das Bild reiner körperlicher Berührung transformiert sich zu einem Bild zweier separater Menschen, die mit Rollen und Namen in einer sozialen Wirklichkeit verortet sind: Die junge Krankenschwester Sissi sitzt hier neben einem jungen Patienten, dem blinden Otto, mit dem sie befreundet ist, auf einem Sofa in einem geschützten Raum, mit zugezogenen Gardinen. Mit einer weiteren Krankenschwester, die lächelnd durch die Glasscheibe einer verschlossenen Tür auf die beiden geblickt hat, bevor sie ruhig den Raum betritt, erreicht der Brief sein vorherbestimmtes Ziel:

> *Krankenschwester*
> „Hey Sissi, da bist du ja. Ich hab hier Post für Otto. Und für dich auch."

Sissi nimmt den für sie bestimmten Brief entgegen, hält ihn erstaunt in ihren Händen. Währenddessen berühren Ottos Hände schon längst das Papier seines Briefes und ertasten mit der Brailleschrift nun dessen Erhebungen: Berühren und Spüren, eben noch als reiner Wahrnehmungszustand gegeben, stellen sich in ihrer Bedeutsamkeit aus.

Und mit dem Verklingen der Musik ist mit diesen Wahrnehmungserfahrungen der Anfang des Films, der Anfang des Metaphorisierens gemacht, aus dessen weiterem Verlauf die beiden oben skizzierten systematischen Metaphern von Liebe als der Schwierigkeit, sich zu berühren, ohne sich zu verletzen, und dem Folgen seiner Bestimmung als Veränderung hervorgehen werden. Dem Entstehen von Erstgenannter sei sich im Folgenden gewidmet.

Entwicklungen I: Ein uneingelöster Wunsch nach Distanz
‚Alltagsroutinen': fünfte Szene, 0:11:26–0:14:40

Mit der fünften Szene ist nun eine weitere Szene aus der Anfangsphase des Films betrachtet, in deren Zentrum die Darstellung sich berührender Körper steht: zunächst im Tanzen und dann bei einer sexuellen Befriedigung. Im Zuschauen bildet sich dadurch die Figur der Protagonistin Sissi weiter aus. Und hierfür werden die Erfahrungsbereiche des Berührens und der Liebe elaboriert. Das drängende Überwinden von Distanz und das Aufgehen in Berührung, das in der ersten Szene zentrale Erfahrungen waren, verkehren sich jetzt in ein nicht einzulösendes Suchen nach Distanz.

Ein immer schon doppeltes Sehen ereignet sich hier in dieser Szene. Durchgängig sind zwei Kontexte präsent. Das eine audiovisuelle Wahrnehmungsszenario, das sich entfaltet, ist das eines Tanzes zwischen einem lüsternen, etwas draufgängerischen Typen und seinem unschuldig-gefügigen Mädchen und der daran anschließenden Nacht – hierbei ist die Sprache dominant beteiligt. Synchron damit entfaltet sich das Wahrnehmungsszenario von alltäglichen Routinen in einer geschlossenen psychiatrischen Anstalt. Jedes Szenario ist im jeweils anderen zu sehen. Das dynamische Muster der Szene fügt sich aus zwei Ausdrucksbewegungen: Zunächst ist alles hell, eine fließende Bewegung, der jedoch zugleich und konstant Statik innewohnt (Musik, Kamerabewegung und Schauspiel sind hier die dominanten Inszenierungsmittel). Die darüber evozierte, sich nur vorübergehend entladende Bildspannung einer unaufgelösten Ambivalenz intensiviert sich im weiteren Verlauf, wenn alles dunkel wird,

gepresst, eng und starr (dominant inszeniert von Montage, Schauspiel, Bildkomposition).

Die Szene beginnt mit einem Tanz (fünfte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:11:27–0:13:30, Abb. 27). In Großaufnahme ist ein Plattenspieler zu sehen. Der Patient Steini – er ist einer von zwei Patienten, die in einer vorherigen Szene bereits Ansprüche auf Sissi angemeldet hatten, als es aus therapeutischer Sicht darum ging, spazieren zu gehen – legt eine Schallplatte auf, und im offenen Gemeinschaftsraum der Psychiatriestation erklingt der melancholisch-romantische Evergreen „So Sorry" aus den 1960er Jahren:

> *Song*
> „I'm sorry, so sorry, that I was such a fool.
> I didn't know love could be so cruel.
> Oh oh-oh oh, oh oh, oh yes.
> You tell me mistakes are part of being young,
> But that don't right the wrong that's been done.
> I'm sorry, I'm sorry, so sorry, so sorry, please accept my apology.
> But love is blind, and I was too blind to see.
> Oh oh-oh oh, oh oh, oh yes."

Und während Brenda Lees weicher Gesang, die hohen schmelzenden Geigen und ein säuselnder Background-Frauenchor von der unerwarteten Grausamkeit der Liebe singen, vom Falschen, das nicht wiedergutzumachen ist, und eine Entschuldigung beschwören, fokussiert der Patient Steini lüstern und draufgängerisch mit einer (nicht brennenden) Zigarette im Mundwinkel und offenem Hosenschlitz die Krankenschwester Sissi. Diese hat eben noch mit einer Kollegin gesprochen hat, jetzt aber steht sie ganz allein auf dem weiten Flur der Station, unbeholfen, unschuldig, schüchtern lächelnd. So dynamisch die Schauspielweise von Lars Rudolph hier ist, wenn er sich im Takt der Musik wiegend seines Jacketts entledigt und sich das Objekt der Begierde schließlich mit einem kehligen leisen Lachen greift, so passiv, stumm und teilnahmslos ist das Schauspiel von Franka Potente, mit ihren hängenden Armen, die von Lars Rudolph in die Höhe gerissen werden, wenn er sie zum Tanz an sich zieht, und mit ihrem ausdruckslos-distanziert werdenden Gesicht.

Ausgehend von Sissis Gesicht und Körperhaltung breitet sich die Qualität der Unbeweglichkeit, Leblosigkeit und Leere durch die anderen Gesichter und Körper, die im weiteren Verlauf dieses Tanzens im hell erstrahlenden Licht zu sehen sind, im Bild aus. Apathisch sind die Gesichter und Körper der sich im Tanz berührenden Patienten ebenso wie die der Patienten, die allein am Rand verbleiben, gefangen in ihren körperlichen Tics des Händereibens oder Fingerklopfens. Und zugleich breitet sich das Fließende und Weiche der Musik im Bild aus: in den Drehungen der Kamera, die die sich ihrerseits drehenden Paare umkreist.



Abb. 27: Unter Spannung: Eine fließende Bewegung ist konstant verflochten mit Statik, dominant gestaltet von Musik, Kamerabewegung und Schauspiel (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, fünfte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:11:27–0:13:30).

Die Spannung dieser unauflösbaren Ambivalenz entlädt sich für einen Moment abrupt, wenn eine Tourette-Patientin aggressiv und frontal mit einer langen geraden Kamerabewegung den Flur entlangstürmt und vulgäre Flüche ausstößt und herausschreit –

> *Patientin*
> „Schleimscheißer! Ihr schleimt euch doch alle selber voll! Arschlöcher! Wichser! Ich wichs euch einen!“

– bevor das Bild sich wieder fängt: im Liebeslied und dem Blick auf Steini, dessen Kopf auf Sissis Schulter ruht, und Sissi, deren ganzer Körper etwas Mechanisches hat in der Steifheit der Bewegungen und Berührungen, und deren Blick in die Ferne gerichtet ist.

Mit dem zweiten Teil dieser Szene, dessen Handlungsraum nun ein nächtlicher Patientenschlafraum ist (fünfte Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit: 0:13:30–0:14:40, Abb. 28) intensiviert sich die Spannung noch. Was eben noch hell war, ist jetzt dunkel; was eben noch bewegt war, wird jetzt starr. Was eben noch fließend war, ist jetzt druckvoll. Was eben noch laut war, ist jetzt leise. Was eben noch weit war, ist jetzt eng. Im dichten Wechsel zeigen statische Großaufnahmen die Gesichter Steinis und Sissis im Dunkeln, bevor dann mit Nahaufnahmen zweier weiterer Patienten der unmittelbare Umraum einbezogen wird; die Blicke werden leer, oder sie starren; Sissis und Steinis gepresst-flüsternde Stimmen stoßen Worte hinaus, bis irgendwann nur noch unterdrücktes Stöhnen zu hören ist.

Mit dieser Inszenierung kommt der stereotype Dialog eines Paares im Bett zur Wahrnehmung: Der Mann will Sex, die Frau jedoch nicht – bis sie schließlich doch dem Drängen nachgibt, und das, obwohl auch noch jemand anderes im Zimmer schläft.

> *Sissi*
> „Gute Nacht!“
>
> *Steini*
> „Sissi, komm!“
>
> *Sissi*
> „Nein, ich bin jetzt zu müde.“
>
> *Steini*
> „Oh Mann, jetzt, jetzt zier dich doch nicht so.“
>
> *Sissi*
> „Hör auf!“
>
> *Steini*
> „Sissi, du bist doch mein Mädchen, ja?!? Jetzt, jetzt – jetzt sei nicht so – bitte Sissi jetzt – komm jetzt – jetzt komm, Sissi!“
>
> *Sissi*
> „Pscht! – – – Okay. Aber sei leise!“

In seiner Stereotypie entwirft der Dialog für Sissi und Steini – er im Bett liegend, sie daneben stehend – das Wahrnehmungsszenario eines miteinander vertrauten

Paares, bei dem sie sein einseitiges sexuelles Begehren notgedrungener Maßen routiniert erfüllt. Und ebendies sieht man auch, wenn Sissi – die anfänglich zu Steini noch wie zu einem Kind, das ins Bett gebracht wird, „Gute Nacht“ sagte und seine Bettdecke feststeckte – zuletzt ihre Hand unter die Decke schiebt und der Routine nachgeht, Steini damit zu befriedigen. Und dabei – ebenso routiniert – von anderen Patienten beobachtet wird.



Abb. 28: Eine druckvolle Enge, dominant gestaltet von Sound, Kamera, Bildkomposition (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, fünfte Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit: 0:13:30–0:14:40).

Rückwirkend betont diese Handlung, dass der vorherige Ausruf „ich wichs euch einen“ ein Element *beider* Wahrnehmungsszenarien ist, die sich in dieser Szene kontinuierlich miteinander verschränken: Der Satz ist Teil des Szenarios einer geschlossenen Psychiatrie, in der es Patienten mit Wahnvorstellungen und Tics gibt (ganz gleich, ob diese Tics nun das Ausstoßen obszöner Fäkalflüche sind oder die Wiederholung immer gleicher Handbewegungen), und in der es Pflegepersonal gibt, das sich um diese Patienten tags wie nachts routiniert mit körperlichem Einsatz kümmert.[5] Zugleich aber ist der Satz „ich wichs euch einen“ Teil eines Wahrnehmungsszenarios von Liebe – einer Liebe, die grausam, falsch, obszön, vulgär, rücksichtslos, grenzüberschreitend, erdrückend und voller Zwänge ist, verletzend.

Diese durchgängig ko-präsenten Szenarien entfalten sich simultan und durch die sie artikulierende filmische Expressivität in einem Gefühl unaufgelöster Ambivalenz und steigender Anspannung. Mit einer distanzierten, unter ständigem Berührungszwang stehenden Krankenschwester-Patient-Beziehung und mit einer physisch intimen heterosexuellen Beziehung, in der durchgehend versucht wird, auf Abstand zu gehen, erfährt man einen uneinlösbaren, immer mehr unter Spannung stehenden Wunsch nach Distanzierung und Abstand im Erleben von Intimität und physischer Nähe. (Abb. 29)

Für die mikroanalytische Betrachtung von Prozessen filmischen Metaphorisierens als einer Zuschaueraktivität ist hier schließlich auch der fließende Wechsel von einer Szene zur nächsten interessant. Denn die unter Spannung stehende Simultaneität der Wahrnehmungsszenarien von Psychiatrie und Liebe löst sich mit dem Beginn der nächsten Szene auf. Mit Sissis Betreten des Stationszimmers, verbunden mit den Worten „So, jetzt schlafen alle“, schwindet der Liebes-Kontext aus der Darstellung, und es bleibt allein der der Psychiatrie – wobei die Routine alles Vorherigen rückwirkend noch einmal betont wird: Sissi hat ihre (Liebes-) Dienstschicht beendet und verabschiedet sich müde von ihren Kollegen, die schon die Medikationen für den nächsten Tag vorbereiten.[6]

---

5 Dass Tanzen für das übrige Pflegepersonal nicht nur selbstverständlicher, sondern auch unverfänglicher therapeutischer Klinikalltag ist, zeigt sich im entspannt-professionellen Körperausdruck jener Schauspielerin, die eine ältere, ebenfalls mit einem Patienten tanzende Pflegerin spielt.

6 Nicht zuletzt die hier besprochene fünfte Szene von DER KRIEGER UND DIE KAISERIN und der Beginn der darauffolgenden vollzieht eine Aneignung von Formans ONE FLEW OVER THE CUCKOO’S NEST, hier insbesondere der Anfangsszene und ihrem *Medication Valse*.

<table>
<tr><td rowspan="4">Audiovisuell inszenierte Szenarios</td><td>Liebeslied
- I'm sorry. So sorry. (…)
I didn't know love could be so cruel.</td><td>Patientin
- Wichser! (…)
Ich wichs euch einen!</td></tr>
<tr><td>Teilnahmsloses Schauspiel
Passivität
vs. dynamisches Schauspiel
Aktivität</td><td></td></tr>
<tr><td>Psychiatrie
Krankenschwester / Patient
Tanzen
Unschuldiges Mädchen / Draufgänger</td><td>Psychiatrie
Patientin</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>Ausdrucks-bewegung</td><td colspan="2">fließende Bewegung (gerade – rund – gerade – rund), konstant verflochten mit Statik</td></tr>
<tr><td>Szenische Komposition</td><td colspan="2">spannungsvolle, unaufgelöste Ambivalenz</td></tr>
</table>

Abb. 29: Liebe und Psychiatrie: Simultane Entfaltung zweier aufeinander bezogener

Liebeslied - Mistakes are part of being young but that don't right the wrong that's been done.	**Krankenschwester/Patient** - Gute Nacht! - Sissi, komm! - Nein! Ich bin jetzt zu müde! - Oh Mann, jetzt zier dich doch nicht so. - Hör auf! - Sissi, du bist doch mein Mädchen, ja?!? (…) jetzt sei nicht so! (…) jetzt komm! - Pscht! – – Okay. Aber sei leise!
Teilnahmsloses Schauspiel Passivität	**Angespanntes Schauspiel** Spannung
Psychiatrie Krankenschwester / Patient **Tanzen** Mädchen / Mann	**Psychiatrie** Nachtdienstroutine **Sex** routinierte manuelle Befriedigung unter Zwang
	
	druckvolle Enge

→ steigende Anspannung

Wahrnehmungsszenarien für Berührungen (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, fünfte Szene: 0:11:26–0:14:40).

Dass hier eine neue Szene beginnt, während zugleich die vorherige Szene noch zu ihrem Abschluss kommt, evoziert dominant die einsetzende Musik, mit der an das Ende der oben besprochenen Eröffnungsszene angeknüpft wird (bei der Sissi zuletzt den für sie bestimmten Brief in den Händen hielt, den sie jetzt – endlich – lesen wird), aber auch die weitere inszenatorische Gestaltung. Ein neues Bewegungsmuster hebt hier an, und es erfolgt eine neue Ausrichtung: Jene Szene beginnt nun ihren Lauf zu nehmen, in der sich die Wege von Bodo und Sissi zum ersten Mal beim fast tödlichen Autounfall auf brutal-gewalttätige Weise kreuzen, und man in diesem Autounfall Sissis Sich-Verlieben in Bodo erfährt.[7]

Entwicklungen II: Der Sog der zu heißen Berührung

Um das Entstehen des Verständnisses von Liebe als der Schwierigkeit, sich zu berühren, ohne sich zu verletzen, wie es über den gesamten Film emergiert, exemplarisch zu rekonstruieren, wurde im Vorangegangenen eine Szene betrachtet und wie dort mit Blick auf die Figur Sissi die Erfahrungsbereiche Liebe und Berührung entwickelt wurden. Im Folgenden wird ein Element einer Linie der Liebe und des Berührens rekonstruiert (und damit aus den Verzweigungen herauspräpariert), mit der im Metaphorisieren vor allem die Figur von Bodo im Zuschauen entsteht, aber auch Sissis Verbundenheit mit ihm. Die Ausdrucksqualität eines langsam-gedehnt Soghaften, das zuletzt konterkariert wird, ist hierbei prägend. Zum Ausdruck gebracht wird damit ein Wahrnehmungserleben zu heißer Berührung. Ein solcher Sog ist wiederholt inszeniert, und im Metaphorisieren bilden hier mehrere Ausdrucksbewegungen eine Verbindungslinie, auch über Szenengrenzen hinweg. Die Analyse zeigt, wie über und in Variationen und Wiederholungen ein Denken an einen geliebten Menschen, wie Sehnsucht als eine den physischen Körper bedrohende Sogerfahrung einer Berührung, die zu heiß ist, als dass sie auszuhalten wäre, modelliert wird, einhergehend mit einer sich im Verlauf der Zeit vollziehenden Steigerungsdramaturgie. Und mit der Inszenierungsweise sprachlicher Äußerungen wird auch nochmal auf das Rhizomatische des Metaphorisierens zurückzukommen sein, wie es als typisch für DER KRIEGER UND DIE KAISERIN postuliert wurde.

---

7 Vgl. für eine Metaphernanalyse jener sich über zwölf Minuten ziehenden sechsten Szene Kappelhoffs Ausführungen hierzu in Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor* und Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

‚Traum & Trauma I': neunte Szene, 0:34:46–0:38:11

Das erste Mal artikuliert sich die Wahrnehmungserfahrung eines solchen Soges mit der Szene, die Sissis erste Nacht daheim nach ihrer Rückkehr aus der Unfallklinik zeigt (neunte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:34:46–0:36:53, Abb. 30)*. Sissi ist zu sehen, wie sie in ihrem Zimmer am Schreibtisch sitzt. Langsam, aber stetig zoomt die Kamera an sie heran, und aus dem Off spricht ihre Stimme die Worte eines Antwort-Briefes an Meike:

> *Sissi*
> „Wenn ich doch nur nicht immer an den Mann denken müsste."

Erst zum Ende der Ausdrucksbewegungseinheit wird man wieder zu Sissi zurückkehren. Man wird sehen, wie sie, im Bett liegend, plötzlich schwer atmend aus dem Schlaf fährt. Dazwischen – in der Passage zwischen den Worten der verliebten Sissi und ihrem aufgewühlt-plötzlichen Erwachen – entfaltet sich das mentale andauernde Gebundensein eines ‚Immer-an-jemanden-denken-Müssens' als eine den physischen Körper bedrohende, horrorhafte Sogerfahrung. Traum und Trauma zeigen sich hier mit- und ineinander.

Noch während Sissis Stimme zu hören ist, wechselt die Einstellung und zeigt nun das im Dunkeln liegende Zimmer von Walter und Bodo. Das fast vollständige Schwarz des Bildfeldes ist durchgängig immer wieder durchwirkt von tiefem Grollen, krachendem Donner und dem gleißenden Licht von Blitzen. Auf einem dumpfen, tiefen Dröhnen, das im weiteren Verlauf ganz langsam anschwillt, liegt eine hohe, später sich um eine Oktave senkende, sirrende Tonlinie, die zwischen wenigen nah beieinander liegenden Tönen schwankt. Der Raum, in dessen nur von Blitzen durchzuckter Dunkelheit sich der Zoom fortsetzt, wird hier raumlos. Mit dem Klang dehnt sich eine Fläche unbekannten Ausmaßes aus, und damit wirkt der ganze audiovisuelle Raum dieses expressiven Musters noch wie ein gedunkeltes Ölgemälde der Romantik, in dessen Fläche man hineingesogen wird. Ein einziger schwacher Lichtfleck zeigt die beiden Brüder, schlafend. Mit geschlossenen Augen richtet sich Bodo ruckartig auf. In (durch geringe Tiefenschärfe) weicher Nahaufnahme ruht der Kamerablick auf seinem von Schweiß glänzenden Gesicht. Einer bewegungslosen Bewegung gleich, folgt die Kamera in schräger Aufsicht dem im Licht liegenden Körper, der sich nun – schlafend – erhoben hat und mit langsamen Schritten durch das Dunkel wankt. Zusammen mit dem Sound realisiert sich der Sog nun erneut auch wieder durch die Kamerabewegung, wenn mit einem Einstellungswechsel der Blick an einen freistehenden schwarzen Ofen gleichförmig heranzoomt. Es ist ein Blick von hinten durch Bodos sich langsam und gleichförmig zum Ofen vorwärts schiebende Beine hindurch. Bildkompositorisch im Zentrum des Bildfeldes, dringt das glühende Licht des



Abb. 30: Das Zusammenspiel von Kamerabewegung, Bildkomposition und Sound evoziert den Ausdruck einer gedehnt-soghaften, sich in ihrer Spannung intensivierenden Bewegung, die zuletzt konterkariert wird (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, neunte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:34:46–0:36:53). (→ Abb. 30*, Farbbogen)

brennenden Feuers durch Ofenschlitze grellorange leuchtend in die Dunkelheit. Mit dem nächsten Einstellungswechsel sieht man Bodo, wie er sich langsam vor den Ofen kniet. Bodo ist dem Ofen jetzt mit dem ganzen Körper ganz nah, seine Hände umschließen den Ofenkörper, und sein Gesicht legt sich oben auf den Ofen drauf. Das Verdampfen seines Schweißes gleicht aufsteigendem Rauch. Und noch weiter dauert der Sog an. Der langsame und gleichförmige Zoom in einer Aufsicht zieht den Blick weiter in diese Umarmung eines brennenden Ofens hinein, die sich im ansonsten kontur- und grenzenlosen Schwarz des Bildes abzeichnet. Und im Sound hebt ein dumpfes, langsames, gleichmäßiges Schlagen an.

Erst jetzt wird dieser gedehnt-langsame, sich in seiner Spannung noch intensivierende Sog konterkariert werden. Mit dem Umschnitt auf das Gesicht des schlafenden Walter, der irgendwann die Augen öffnet, dauert der Zoom zunächst noch für Weile fort, doch schon hier kehrt die Tiefenschärfe zurück ins zoomende

Bild, das noch einmal den Ofen umklammernden Bodo zeigt, bevor dann ein audiovisuelles Staccato einsetzt. Mit dem lauten Ausstoßen des Namens seines Bruders erhöht sich die Schnittfrequenz, Walter reißt seinen Bruder vom Ofen weg und wirft ihn auf den Boden, und mit seiner ganzen Kraft hält er ihn fest. Die miteinander kämpfenden Körper zucken, Bodos Stoßatmen presst und zieht Luft durch die Zähne, wild und verzweifelt schmerzstarrend reißt er seine Augen weit auf. Und Sissi schreckt schwer atmend aus dem Schlaf.

‚Traum & Trauma II': dreizehnte Szene, 0:51:05–1:04:48

Fünfzehn Filmminuten später: Sissi hat Bodo zwischenzeitlich wiedergefunden, er allerdings erwidert ihren Wunsch des Wiedersehens nicht. Von ihm brachial zurückgewiesen – sie berührte ihn sanft an der Schulter, er schlug sie zu Boden – ist Sissi in die Klinik und auf ihr Zimmer zurückgekehrt. Doch sie wird noch in der Nacht erneut zu ihm gehen – und erneut zurückgewiesen werden.

Am Anfang und Ende dieser fast vierzehn Minuten dauernden Szene des erneuten Wiedersehens und der erneuten Zurückweisung (dreizehnte Szene) stehen jeweils Liebespaare: Liebespaare, die auf unterschiedliche Weise mit intensiver Wärme und Hitze korrelieren. Es sind Liebespaare, bei denen die filmische Expressivität, mit der sie zur Wahrnehmung gebracht werden, die Ausdrucksqualität eines letztlich konterkarierten Sogs variieren und wiederholen, wie sie soeben mit Bodos Schlafwandeln in einer Gewitternacht beschrieben wurde.

Zwischen den zwei Liebespaar-Inszenierungen, die im Weiteren skizziert werden, liegt (unter anderem) ein Dialog zwischen Sissi und Walter. Bodo, so Walter, sei nichts für Sissi, und sie, weil sie eine Frau sei, wäre für Bodo „ein Problem zuviel". Sissis Frage, ob Bodo „was gegen Frauen" habe, bejaht er –

> *Walter*
> „[...] weil seine tot ist."
>
> *Sissi*
> „Seine Frau? Ach so. Warum ist sie tot?"
>
> *Walter*
> „War so'n Unfall auf 'ner Tankstelle, was geht dich das an?"
>
> *Sissi*
> „Nichts."
>
> *Walter*
> „Bodo war auf'm Scheißhaus. Sie hat getankt und das Ding ist in die Luft gegangen, irgendwie. Bodo kommt vom Klo, alles weg, verbrannt, die Frau auch."

Und so ist – in aller nur erdenklichen sprachlichen Schlicht- und Nüchternheit von Frage und Antwort – mit Bodos bei einer Explosion verbrannten Frau auch hier von einem Liebespaar die Rede, das in Korrelation steht mit extremer Hitze. Mit einer Hitze, die in ihrer Verletzung todbringend, allvernichtend ist.

Diesem Dialog vorgelagert ist mit dem Szenenbeginn das eingangs bereits erwähnte Filmschauen Sissis (dreizehnte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:51:05–0:52:02, Abb. 31)*, in dessen Anschluss sie sich wieder auf den Weg zu Bodo machen wird. Jener Szenenanfang ist in einer Weise inszeniert, die ihn ins Verhältnis zu der oben analysierten gewitternächtlichen Schlafwandelsequenz treten läßt – nimmt er doch für Berührungen des Küssens Aspekte von dessen Inszenierungsweise in sich auf, um sie zugleich entscheidend zu modifizieren.

Zusammen mit Sissi, der niedergeschlagenen Abgewiesenen, schaut man auf einem alten kleinen Röhrenfernseher die deutsche Synchronfassung von de Sicas MIRACOLO A MILANO: In dem zu sehenden Ausschnitt[8] küsst ein junger Mann mit Energie ein Mädchen, und das Mädchen küsst ihn genauso energiegeladen zurück – beide Gesichter strahlen vor Glück. Und als er sie fragt, „Willst du die Sonne?“, und sie dies bejaht, geht zuletzt am Horizont die Sonne auf. Die durchgängig erklingende de-Sica-Filmmusik (mit Zitter und Streichorchester) mit ihrem gedehnten, immer höher wandernden Seufzermotiv schwillt hier zu einem strahlenden Klang an und erreicht ihren Höhepunkt. Das extreme Blau des Fernsehbildes (das hier visuell zuvorderst mit dem Blau eines großen Bildes an Sissis Zimmerwand korrespondiert, das einen mit weiten Schwingen fliegenden Vogel zeigt) widerstrebt dabei noch der Wahrnehmung der im Fernsehbildfilm beschworenen Sonne als einem heißen Himmelskörper. Doch zugleich breitet sich ein Gelb mit der Einrichtung von Sissis Zimmer – mit der gelben Tapete, der gelben Bettdecke – großflächig im Bild aus. Und auch ist alles immer wieder von gleißend hellem Blitzlicht überzogen, Donner kracht und grollt: Es ist erneut eine Gewitternacht. Geradlinig führt eine Point-of-View-Montage, die einhergeht mit einem langsamen Zoom, im mehrfachen Hin-und-Herwechseln Sissis Gesicht dem Fernsehbild immer näher zu, bis die Betrachtung vom Liebespaar und der aufgehenden Sonne das gesamte Bildfeld einnimmt. Ein letztes Mal wechselt die Großaufnahme des Fernsehbildes zurück zur Großaufnahme von Sissi. Hier hat das expressive Muster einer langgezogenen, soghaften, von Explosionen durchzogenen Annäherung, die durch Musik und Schauspiel (im Fernsehbild) zugleich mit einer ganz anderen Energie durchzogen ist, seinen Umschlagspunkt: im Aufstehen Sissis und ihrem Verlassen des Bildfeldes, als die Musik auf ihrem

8 Der Ausschnitt, wie er hier in Tykwers Film zu sehen ist, ist eine verdichtende Bearbeitung von der Originalsequenz bei de Sica.

höchsten Punkt stehen geblieben ist und Leere zurücklässt. Zu Anfang der Szene des erneuten Wiedersehens und der erneuten Zurückweisung ist so ein Bild der Sehnsucht entstanden, das hier jedoch *nicht* verbrennend ist.



Abb. 31: Ein Bild der Sehnsucht: Das Zusammenspiel von Kamerabewegung und Montage evoziert den Ausdruck einer zuletzt abbrechenden gedehnt-soghaften Bewegung, die durch Musik und Schauspiel (im Fernsehbild) jedoch zugleich mit anschwellender, kraftvoller Energie durchzogen ist (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, dreizehnte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 0:51:05–0:52:02). (→ Abb. 31*, Farbbogen)

Zum Szenenende hingegen kehrt das Ausdrucksbewegungsbild des zum Schluss konterkarierten Sogs in seiner dunklen, horrorhaften Variante wieder (dreizehnte Szene, letzte Ausdrucksbewegungseinheit: 01:02:06–01:04:48, Abb. 32)*, eine halbe Stunde, nachdem man als Zuschauer ein solches erstmalig durchlaufen hat. Die Szene endet im Zimmer von Bodo und Walter, wo Bodo duscht, nachdem er Sissi wieder von sich gestoßen hatte. Hier wird sich auch der Liebestraum-Status des Bewegungsbildes variierend wiederholen: Denn der im Folgenden beschriebenen Sequenz unmittelbar voran geht eine Großaufnahme Sissis, die unter freiem Himmel mit offenen Augen auf einer Wiese niedergesunken ist. Ihr Gesicht blendet über in ihren Point-of-View: ein schwarzer, das ganze Bildfeld füllender, von Sternen übersäter Himmel. Ein langsamer Zoom beginnt, und in den Himmel blendet sich ein überirdisch erscheinendes Bild Bodos: Bodos nackter Körper hinter den Scheiben einer (durch die Überblendung noch zunächst freischwebenden) Duschkabine. Nun beginnt die letzte Ausdrucksbewegung der



Abb. 32: Bildkomposition, Montage, Kamerabewegung und Sound evozieren den Ausdruck einer gedehnt-langsamen, angespannte geradlinigen Sogbewegung, die zuletzt konterkariert wird – um dann doch neu anzusetzen. (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, dreizehnte Szene, letzte Ausdrucksbewegungseinheit: 01:02:06–01:04:48. (→ Abb. 32*, Farbbogen)



Abb. 32 (Fortsetzung)

Szene, in deren entstehendes Bild Sissis Stimme zuletzt eindringen wird, flüsternd, wiederholt Bodos Namen aussprechend: Im Zusammenspiel von Bildkomposition, Montage und Sound kommt die Wahrnehmung einer gedehnt-langsamen, unter Spannung stehenden geradlinigen Sogbewegung, die zuletzt konterkariert wird, zum Ausdruck.

Erneut drängt dabei ein Schwarz, das sich im nur punktuell ausgeleuchteten Bild ausbreitet, die Räumlichkeit immer wieder zurück, und auch ansonsten ist das Bild ein Widergänger –mit einigen Variationen: Eine halbe Stunde zuvor noch gab es den Blick auf Bodos schweißnassen, durch das dumpfe Dröhnen und hohe Sirren einer Gewitternacht schlafwandelnden Körper. Dies ist nun der Blick auf einen wachen, eben aus einer leuchtenden Duschkabine gekommenen gehenden Körper, von dem man noch das Wasser herabtropfen hört, hinein in eine schweigende, schwarze Stille, die von einer tiefen, schnellen, angespannt-gleichförmigen Schwingung durchzogen ist. Was dort noch ein Blick durch Bodos Beine auf das grellorangene glühende Feuer des Ofens war, ist nun der Blick auf das stumme Gesicht einer jungen Frau in schwarzer Lederjacke und grellpink leuchtendem Shirt, die im Schwarz des Bildes versinkt – ein Gesicht ohne Augen, nur mit schwarz verschatteten Höhlen. Dort zeigte eine Zoom-Aufsicht noch, wie Bodo den Ofen umfasst und sein Gesicht auflegt. Nun zeigt eine solche Einstellung, wie Bodo weinend mit seinem Gesicht im Schoß dieser Frau liegt, die auf Bodos Frage, wo Walter sei, nur stumm und langsam den Kopf geschüttelt hat. Ruhig streichelt sie über Bodos Nacken, und mit dem gleichförmigen Zoom nähert sich der Blick dem nackten, weinenden Körper immer mehr an. Der gedehnt-langsame Sog zeigt sich hier mit zwangsläufiger Geradlinigkeit: mit einer Point-of-View-Montage von Bodos langsamem, gleichförmigen Gehen, verbunden mit langsamen, gleichförmigen Kamerafahrten bis zu den Schuss-Gegenschuss-Groß-

aufnahmen der Frau und Bodos sowie dem Aufsicht-Zoom, in der dumpfen Stille einer tiefen, schnellen, unter Spannung stehenden gleichförmigen Schwingung.

Dann setzt das Staccato ein und die Montage gleicht sich wieder ihrer Ursprungsfassung an: Bodo, vor dem brennenden Ofen kniend, mit aufliegendem Gesicht; Walter, wie er –nachdem hier Sissis Flüstern zu hören war – laut Bodos Namen ruft und seinen Bruder vom Ofen wegreißt. Allein was vormals in diesem den Sog konterkarierenden Staccato noch ein durch die Zähne gepresstes Stoßatmen Bodos war, ist jetzt schon lauter, intensiviert sich, ist ein unterdrücktes Weinen und Schluchzen. Das Bewegungsbild schließt zuletzt mit dem Blick auf Bodo: mit Eiswürfeln in seinen Händen, stumm am Tisch sitzend neben Walter. Es verbindet sich auf diese Weise sinnlich mit dem Anfang der Szene (dem rechteckigen blauen Fernsehbild) wie mit dem Anfang des Films (dem Eiswürfel in Sissis Hand) – doch mit einem langsamen, isolierenden Zoom, der den Raum um Bodo erneut verschwinden lässt, ist es ein Loop-haftes Ende, in dem der Sog noch wiederkehrt.

Wieder artikuliert sich im filmisch modellierten Wahrnehmen und Fühlen das Verstehen eines Liebestraums, eines Denkens an einen geliebten Menschen, einer Sehnsucht: als eine den physischen Körper bedrohende, horrorhafte Sogerfahrung einer zu heißen Berührung, zu heiß, als dass sie auszuhalten wäre – noch die Wiederholung selbst ist Teil dieser Sogerfahrung. Und mit der gesamten Szene vereindeutigt sich dieses Denken als metaphorisches Wahrnehmungsszenario eines Liebestraumas – mit der de Sica-Liebesszene, deren Sehen von Gewitterexplosionen durchzogen ist, mit der vorangegangenen Rede Walters über Bodos bei einer Explosion verbrannten Frau, und mit dem oben beschriebenen Prozess der Ersetzung des brennenden Ofens durch eine Vision dieser Toten.

‚Ein neues Trauma‘: achtzehnte Szene, 1:24:17–1:32:07

Eine letzte Sequenzanalyse zu DER KRIEGER UND DIE KAISERIN bringt nun die exemplarischen Betrachtungen zum Metaphorisieren beim Spielfilm zum Abschluss. Hierfür wird, mit dem Beginn einer späteren Szene, noch die nächste Entwicklung betrachtet, die sich in dem hier ausschnitthaft untersuchten Zusammenhang filmischen Metaphorisierens mit Blick auf das Erleben des Sogs einer zu heißen Berührung und dessen Korrelation mit dem Erfahrungsbereich von Liebe vollzieht. Mehrere Verschiebungen finden dort statt: Es geht nicht mehr um die Liebe zwischen Mann und Frau, sondern um die zwischen Brüdern. Die Aktivierung des Zu-Heiß, des Verbrennens wird sich nun wieder sprachlich vollziehen. Nicht mehr Traum und Trauma werden sich ineinander zeigen, nicht mehr Sehnsucht, sondern eine erneute traumatische Erfahrung: Zwanzig Filmminuten nach der zuletzt

analysierten Szene kommt Bodo auf Sissis Station der geschlossenen psychiatrischen Anstalt an und wird dort vom Tod seines Bruders erfahren (achtzehnte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit, 1:24:17–1:27:02, Abb. 33). (Bodo war von Sissi zuvor bei sich auf ihrem Zimmer versteckt worden, nachdem Bodos und Walters Bankraub scheiterte und Walter angeschossen wurde. Sissi, deren Weg sich mit jenem Bodos bei der Bank erneut kreuzte, konnte ihm nun zu Hilfe kommen und Walter noch mit ins Krankenhaus bringen.)

In jener Sequenz nun, deren Handlungsraum der Gemeinschaftsraum der Station ist, den Bodo betritt, wird viel und in drei parallelen Konstellationen gesprochen: Es gibt ein gruppentherapeutisches Gespräch, Bodo spricht mit einem Patienten, und darüber hinaus läuft ein Fernseher. Im Lauf der Zeit transformiert sich ein ruhiges Sprechen dabei in eine Vielstimmigkeit, und schließlich mündet alles in einem nicht enden wollenden Schreien. Im Ganzen entfaltet sich mit der Sequenz erneut eine variierende Wiederholung einer soghaften Bewegung, die am Ende konterkariert wird. Denn diese stimmlichen Artikulationen fügen sich zum nun schon vertrauten Muster einer langsamen, gleichförmigen Kamerabewegung, die sich mit einer Variante der schon für vorherige Ausdrucksbewegungen beschriebenen geradlinigen gleichförmigen Point-of-view-Montageform verbindet. Bodo wird sich (parallel zu Sissi in der Szene des Filmschauens) kontinuierlich dem Fernsehbild annähern, bis dieses schließlich das gesamte Bildfeld füllt und der Umschnitt Bodos Gesicht zeigt, in Großaufnahme. Eine sich steigernde Anspannung durchzieht das expressive Muster, nicht zuletzt aufgrund des immer starrender werdenden Blicks Bodos auf den Fernseher sowie der angespannten Blicke Sissis und anderer Patienten aus der Therapierunde. Und es wird schließlich Bodos anhaltendes Schreien, Toben und Zerstören des Fernsehers sein, es werden die ihn zu Boden ringenden Pfleger sein, es werden die gesteigerte Schnittfrequenz und wechselnden Einstellungsperspektiven sein, die den Sog mit aller Kraft konterkarieren.

Wie die verschiedenen Sprechkontexte in dieser Sequenz durch Montage und Sounddesign inszeniert sind, wie die vielfältigen Sprechakte durch Taktungen und Lautstärken miteinander komponiert sind, sei nun genauer betrachtet (vgl. auch Abb. 34 am Ende der Analyse). Denn nicht nur die stimmliche Ausdrucksqualität ist für das Metaphorisieren von Belang (insofern sie eben Teil des filmischen Bewegungsmusters ist), sondern auch die damit zum Ausdruck gebrachten Worte. Das Sprechen ist in sehr konkreter Weise bedeutsam, geht es doch ein in über Szenengrenzen hinausreichende Wahrnehmungsszenarien. Und nicht zuletzt zeigt sich in der Inszenierungsweise der sprachlichen Äußerungen pars pro toto auch die rhizomatische Figuration des Metaphorisierens – die dynamische Form des sich Verzweigens und -Verbindens also, mit der der Prozess der Bedeutungskonstruktion beschrieben werden kann, wie ihn DER KRIEGER UND DIE



Abb. 33: Im Verlauf der Zeit transformiert sich ein ruhiges Sprechen in eine unruhige Mehrstimmigkeit und mündet schließlich in einem Schreien. Im Zusammenspiel mit Montage, Kamerabewegung und Schauspiel evoziert dies einen gedehnt-langsamen Sog, dessen sich steigernde Anspannung sich zuletzt explosionsartig entlädt. (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, achtzehnte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit: 1:24:17–1:27:02.)

KAISERIN im Ganzen modelliert und sich darüber noch zu diesem eigenartigen Liebesmärchen fügt. Wo sich noch alles mit allem verbindet, obwohl es doch ganz unterschiedliche Kontexte hat.

Die Sequenz beginnt ruhig und konzentriert im Gemeinschaftsraum der Psychiatriestation mit einem Gruppentherapiegespräch. In Nahaufnahmen sieht man zunächst den Chefarzt – neben sich Kollegen, Sissi und Patienten – wie er die Gesprächsrunde eröffnet.

> *Oberarzt*
> „(...) Wir sind hier alle ein bisschen angespannt im Moment. Wir müssen auch über die Probleme reden. Ich hab Sissi ausdrücklich gebeten, heute wieder dabei zu sein. Möchte jemand etwas zu diesem Thema sagen?"

Die langsame, stark abgeflachte Kreisbewegung der Kamera, die parallel zu diesen Worten anhebt, setzt sich nahtlos und gleichförmig fort, wenn ein Einstellungswechsel erfolgt und mit einem anderen Ausschnitt der großen Patientenrunde gezeigt wird, wie der Patient Walter das Wort ergreift.

> *Patient Walter*
> „(...) Also, ich wollt mal so sagen. Zu dem Problem, also so im Ganzen. ... "

So klar die Ansprache des Oberarztes im Ton ist, so unklar bleibt, um was für ein Thema, um was für ein Problem es hier genau geht. Weder wird es vom Arzt direkt spezifiziert, noch hilft die Antwort des Patienten weiter. Der redet weiter, stammelnd, in Satzfetzen, mit Pausen und Wiederholungen, ohne irgendetwas zu erklären:

> *Patient Walter*
> „Das Problem ist ... das hat zu tun mit ... das Problem ist ... also vor allem ... das hat zu tun mit ..."

Doch hier hat jetzt die Einstellung schon gewechselt. Man hört dieses Stammeln zwar weiterhin, aber es ist nun ein Hintergrundgeräusch. Bodo ist zu sehen. Allein und desorientiert geht er durch einen Flur, öffnet eine Tür und betritt den offenen Gemeinschaftsraum, der sich nun nach und nach mit diversen Geräuschen zu füllen beginnt und so die anfängliche konzentrierte Atmosphäre diffus werden lässt: Die Tür schlägt laut hinter Bodo zu, man hört mehrere Patienten ihre gewohnten Flüche ausstoßen; ein klimpernder Fernsehjingle erklingt und die schleifenden Schritte von Bodo hallen. Während Bodo immer weiter – langsam, aber ohne auch nur einen Moment innezuhalten – den Flur entlang geht und das Gewirr von aus dem Fernseher dringender Musik und dem Reden der Therapierunde dichter wird, wird Bodo von einem weiteren Patienten direkt angesprochen. Ein kurzer, grotesker Wortwechsel entspinnt sich:

Patient (2)
„Was bist du denn für einer? He? Was bist du denn? Bist du was?“

Bodo
„Wo, wo bin ich’n hier?“

Patient (2)
„Ja, is’ klar, is’ klar. Du gehst woanders hin, klar, logisch. Is’ klar. Ins Krematorium, ne? Ins Krematorium. Bleibt nix übrig. Weg ist weg.“

Der Patient redet weiter, blickt dem weitergehenden Bodo hinterher. Allerdings rückt nun erneut etwas anderes akustisch in den Vordergrund, jetzt ist aus dem Fernseher der Nachrichtensprecher zu verstehen, wie er vom Banküberfall des vorherigen Tages berichtet.

Nachrichtensprecher
„(...) Die Täter hatten einen Tunnel zum Keller der belieferten Bank gegraben und die Geldboten bei der Auslieferung überrascht.“

Bis zu diesem Moment war es die gleichbleibende Langsamkeit des Kamerabewegungsflusses, der eine Kontinuität zwischen den verschiedenen Redekontexten stiftete, die in diesem offenen Gemeinschaftsraum zusammenkommen (und zwischen denen die Kamera auch im weiteren Verlauf wechselt, ohne ihren Bewegungsfluss zu unterbrechen): das Therapiegespräch (gestaltet mit einer runden Form) und das Sprechen von Bodo und den Patienten auf dem Flur sowie die Nachrichtenstimme aus dem Fernsehen (gestaltet mit einer geraden Form). Jetzt intensiviert sich diese Verschränkung der Redekontexte noch durch das Sprechen selbst. Denn die Atempause des Nachrichtensprechers wird von einem Wort gefüllt, das im Therapiegespräch fällt –

Oberarzt
„(...) Liebe (...)“

– bevor dann sogleich die Nachrichtenstimme weiterspricht –

Nachrichtensprecher
„Ein Wachpolizist schoss auf die fliehenden Diebe und verletzte einen von ihnen schwer.“

– und erneut das Therapiegespräch zu hören ist:

Oberarzt
„Von welcher Liebe reden Sie denn? Sagen Sie doch. Ich find das sehr interessant.“

Und so ist es nicht nur die Taktung, sondern auch der sich reimende Klang der Worte „Liebe“ – „Diebe“ – „Liebe“, weshalb dieser offene, immer komplexer

werdende Gemeinschaftsraum mit seinen multiplen Zentren im Sehen und Hören *ein* Wahrnehmungsraum ist.

Mit dem Erreichen der Großaufnahme des Fernsehers richtet sich schließlich alle Aufmerksamkeit auf die dort verkündete Todesnachricht –

Nachrichtensprecher
„Der 40-jährige Mann erlag jedoch kurze Zeit später den Verletzungen."

– und dann verdrängt Bodos Schreien und körperliches Wüten all das vielstimmige Sprechen, das eben noch diesen Wahrnehmungsraum füllte.

Handlungs- und figurenpsychologisch betrachtet, verweigert das wirre, zwanghafte Sprechen der Psychiatriepatienten – das Stammeln und das zwanghafte Reden über Krematorien (oder auch, wie in der früheren Tanzsequenz, das obszön-fäkale Fluchen) – das Gespräch: Das Stammeln antwortet dem Chefarzt nicht auf die Aufforderung, dass man doch nun mal bitte auch über die Probleme reden solle. Die Replik, er gehe logischerweise ins Krematorium, beantwortet nicht Bodos Frage, wo er denn hier sei (die Antwort auf diese Frage wird erst mehrere Filmminuten später, zum Ende der Szene, durch den Chefarzt erfolgen).[9] Und dass der Chefarzt mit diesen Psychiatriepatienten ein Gespräch über Liebe führen kann, kann bezweifelt werden. Handlungslogisch gesehen gibt es hier also kein wirkliches Miteinander-Reden, keinen Dialog.

Vom hier eingenommenen Standpunkt filmischer Expressivität stellt sich dies jedoch anders dar. Denn es ist hier ein filmisches Bewegungsbild gegeben, das noch Teil eines großen Ganzen ist, welches dieses Reden von Problemen, vom Krematorium, von der Liebe und vom Tod wahrnimmt. Denn es ist der sich im Sehen und Hören von DER KRIEGER UND DIE KAISERIN vollziehende, sich mit Liebe korrelierende variierte Ausdruck eines gedehnt-langsamen, zuletzt konterkarierten Sogs einer zu heißen Berührung, der ein solches Reden als *unterschiedliche*, verzweigte, Sprechkontexte wahrnimmt (ein therapeutisches Gespräch, ein Wortwechsel zwischen einem Traumatisierten und einem Patienten, eine Fernsehnachricht), diese aber zugleich in *ein* verkörpertes Wahrnehmungserleben überführt, sie miteinander verbindet. Ein Wahrnehmungserleben, das gemeinsam, mit vielen anderen filmischen Bewegungsbildern, ein Verstehen von Liebe hervorbringt als der Schwierigkeit sich zu berühren, ohne sich zu verletzten, ohne sich Schmerzen zuzufügen.

9 Vgl. zu diesem Szenenende, und wie dort der Erfahrungsbereich von Wasser und Eis weiter elaboriert wird, auch die instruierende Analyse von Wedel in Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: transcript 2011, hier S. 403–413.

Gesprächstherapierunde	Chefarzt	Wir müssen auch über die PROBLEME reden. (…) Möchte jemand etwas zu diesem Thema sagen?		
	Patient 1	Also, ich wollt mal so sagen. Zu dem PROBLEM, also so im Ganzen.	Das PROBLEM ist … das hat zu tun mit … das PROBLEM ist … also vor allem …das hat zu tun mit …	
Flur mit Patienten und Fernseher	Bodo		Hallo? Wo bin ich denn hier?	
	Patient 2		Was bist du denn für einer? Du gehst (…) ins KREMATORIUM.	Ins KREMATORIUM. Bleibt nix übrig. Weg ist weg.
	Nachrichtensprecher			Bei einem Überfall auf einen Geldtransport in Wuppertal sind am gestrigen Nachmittag drei Beamte leicht verletzt worden. Die Täter hatten einen Tunnel zum Keller der belieferten Bank gegraben und die Geldboten bei der Auslieferung überrascht.

1:24:17

Abb. 34: Multiple Sprechkontexte, die durch Sound und Montage disparat bleiben und sich zugleich einheit). *Großbuchstaben*: Aspekte metaphorischer Erfahrungsfelder; *dunkelgrau hinterlegt*: akustisch im Hintergrund ist.

LIEBE ... von welcher LIEBE reden Sie denn? Sagen Sie doch. Ich find das sehr interessant

(Schreien)

Ein Wachpolizist schoss auf die fliehenden Diebe und verletzte einen von ihnen schwer.

Die Räuber entkamen, allerdings ohne die Beute mitzunehmen.

Wenig später wurde in der nahe gelegenen Notaufnahme eines Krankenhauses der verletzte zweite mutmaßliche Täter zurückgelassen.

Der 40-jährige Mann erlag jedoch kurze Zeit später den Verletzungen, die er sich bei der Schießerei zugezogen hatte. (…)

1:27:02

miteinander verbinden (DER KRIEGER UND DIE KAISERIN achtzehnte Szene, erste Ausdrucksbewegungs-inszenatorisch evozierte Aufmerksamkeitsfelder. *Feine Buchstaben*: das Gesprochene, das

11 Ein Beitrag aus dem Politmagazin REPORT MAINZ

Vom Spielfilm sei nun, wie angekündigt, der große Sprung gemacht: Betrachtet sei im Folgenden ein Beitrag aus einer Sendung von REPORT MAINZ, einem seit über 50 Jahren bestehenden Politmagazin der ARD. Auch ein journalistisches Fernsehformat wie dieses zeigt das Phänomen filmischen Metaphorisierens. Bei solchen Magazinbeiträgen ist eine permanente Sprachpräsenz die Regel (anders als bei Spielfilmen, die diesbezüglich ja eine extrem große Variabilität aufweisen), häufig in Form eines stetigen Wechsels von einem Voice-over und Originaltönen.[1] Dennoch sind Fernsehmagazine nicht bebilderte Texte: Genauso wie bei Spielfilmen sind sprachliche Äußerungen in ihrem Artikulationskontext der audiovisuellen Komposition zu betrachten. Auch hier hat man es mit einer audiovisuellen Kommunikation zu tun, in der Verstehensprozesse, Prozesse der Bedeutungsgenerierung, über eine reflexive, sich in der Zeit entfaltende Wahrnehmung modelliert werden.

Der im Folgenden analysierte, etwa sechseinhalbminütige Beitrag,[2] der am 20. Oktober 2008 ausgestrahlt wurde (Autoren: Steffen Hudemann, Thomas Reutter, Gottlob Schober), hat die damalige globale Banken- und Finanzkrise als zeitgeschichtlichen Kontext und widmet sich dem Thema des Verlierens von Bankmanagern in einer solchen Krise.[3] Makroanalytisch betrachtet, ist bei diesem Magazinbeitrag ein Polarisieren die dominante dynamische Verlaufsform des Metaphorisierens. Ein Innehalten sowie ein pointiertes Rahmen sind zwei weitere makroanalytisch auffällige Formen, die im Folgenden rekonstruiert werden. Beobachtbar ist, dass die metaphorischen Themen, die metaphorischen Erfahrungsbereiche, die man durch andere erfährt, hier jeweils recht klar sprachlich artikuliert werden – Spielfilme sind da, wie gesehen, subtiler bzw. variabler. Anders im Vergleich zu diesen ist beim Magazinbeitrag zudem, dass das Aktivieren der Metaphorizität von Sprachäußerungen ein zentraler Bestandteil des Metaphorisierens ist.

Das Magazinintro ist vorbei, und nach einer knappen Begrüßung der Zuschauer beginnt der Moderator der Sendung, Fritz Frey, sogleich mit der Anmoderation des Beitrags (00:10–00:53). Im Zuge der rund 40 Sekunden, die er jetzt

---

1 Diesen Wechsel haben sie etwa mit Nachrichtenfilmen gemein. Vgl. für Metaphernanalysen von Fernsehnachrichten Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

2 Die Angabe des Zeitumfangs inkludiert die An- und Abmoderation.

3 Die vorliegende Analyse des Magazinbeitrags baut auf einer gemeinsam mit Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller, Susanne Tag und Sarah Greifenstein durchgeführten Analysearbeit hierzu auf. Vgl. Müller/Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis sowie auch Müller/Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-011

spricht, nähert sich ihm zunächst die Kamera in recht zügigem Tempo mit einer seitlichen Fahrt, sodass man zu Beginn noch das Setting des Fernsehstudios sieht: mit einem Tisch, hinter dem der Moderator sitzt, und einem Monitor daneben. Mit wenigen stimmlich und gestisch pointiert intonierten Worten, und zusammen mit der Einblendung des ikonischen Bildes des damaligen (zu diesem Zeitpunkt schon mehrere Jahre) mächtigsten Mannes der Deutschen Bank – Josef Ackermann: mit breitem Lächeln und zum Victoryzeichen geformter erhobener Hand, fotografiert im Gerichtssaal am ersten Verhandlungstag eines Prozesses gegen ihn wegen Untreue –, wird die Schuld der Bankmanager an der Finanzkrise skizziert genauso wie ihre gesellschaftliche Verurteilung als amoralische Akteure:

> *Moderator*
> „In Zeiten der Finanzkrise steht eine ganze Branche am Pranger. Die Linke, populistisch wie eh und je, wünscht sich Bankmanager gar ins Gefängnis. Das ist natürlich Blödsinn. Richtig ist, dass der Millionenverzicht des Herrn Ackermann ‚zugunsten verdienter Mitarbeiter' ein weiteres Indiz für den Realitätsverlust einer völlig abgehobenen Geldkaste ist."

Nun zoomt die Kamera immer weiter an den Moderator heran, in die fernsehtypische Einstellung des *talking head*, und im Fokus ist so jetzt allein das Gesagte:

> *Moderator*
> „Da mag sich der ein oder andere trösten, dass so mancher Banker nun den Chefsessel räumen muss. Doch nicht zu früh gefreut: Viele der gefeuerten Banker werden, wenn sie fallen, weich fallen. Steffen Hudemann und Gottlob Schober zeigen, wie es geht."

Wie man sich verlierende Bankmanager vorzustellen hat, rückt die Anmoderation mit ihrer audiovisuellen Inszenierung und sprachlichen Rhetorik dadurch als Thema des folgenden redaktionellen Beitrags ins Zentrum. Und sie tut dies metaphorisierend, indem *verlierende* in Opposition zu *gewinnenden* Bankmanagern entworfen werden; ein Kontrast, der über eine vertikale Achse aufgemacht wird: Die *abgehobene* Geldkaste kontrastiert mit dem *Fallen* gefeuerter Chefs – einem Fallen, das noch als *weiches* Fallen spezifiziert wird.

Ein Metaphorisieren nimmt hier seinen Anfang, das sich mit einer komplexen Elaborierung über den gesamten Beitrag im Verlauf von sechs Szenen entfaltet. Im diskursiven Ereignis des Filme-Sehens, wie es die *cinematic communication* dieser audiovisuellen Fernsehbilder evoziert, emergiert das Verständnis, dass ein Gefühl des Verlierens und Scheiterns in der Bankenkrise ein scharfer Kontrast ist zu einem Gefühl des Gewinnens und Erfolgreich-Seins – und dass ein solches Kontrast-Gefühl nicht für Bankmanager in Anspruch zu nehmen ist.

Die Schärfe des Kontrasts evozieren horizontal wie vertikal zu beschreibende Dynamiken des Metaphorisierens. Denn zum einen vollzieht der Report in seinem

zeitlichen Verlauf (horizontale Ebene) durch das Zusammenspiel von sprachlichen Äußerungen und audiovisueller Inszenierung ein ständiges Wechseln von Erfahrungen des Gewinnens als Obensein und des Verlierens als Untensein, ein ständiges Wechseln also zwischen beiden Polen der in der Anmoderation sprachlich artikulierten vertikalen Achse. Und zugleich vollzieht sich synchron mit diesem Wechseln zwischen Oben und Unten ein Wechseln zwischen weiteren gegensätzlichen Erfahrungsqualitäten (vertikale Ebene) – und zwar ausschließlich evoziert durch die audiovisuelle Inszenierung, durch filmische Expressivität. Gewinnen in der Finanzkrise ist dadurch nicht nur als Abgehoben- und Obensein erfahrbar, sondern zugleich als ein Sein in einem geschlossenen Innen und als fokussierte, unbeeinträchtigte Vorwärtsbewegung. Verlieren in der Finanzkrise hingegen wird nicht nur als ein Fallen, eine Abwärtsbewegung, ein Untensein erlebt, sondern zugleich als ausgeschlossenes Außen, als Langsamkeit, als ein Unterbinden von Bewegung. (Für eine Makroübersicht zu zentralen Metaphorisierungsaktivitäten vgl. Abb. 35.)

Einer exemplarischen mikroanalytischen Rekonstruktion dieser Dynamiken des Metaphorisierens sei eine weitere makroanalytische Betrachtung vorangestellt. Denn weshalb ist das sich so entfaltende Empfinden eines Verlierens, das in scharfem Kontrast zum Gefühl des Gewinnens emergiert, nicht für Banker, die ihren Managerposten verlieren, in Anschlag zu bringen?

Bemerkenswerterweise tritt die Akteursgruppe der Bankmanager während des Beitrags überhaupt nicht *direkt* in Erscheinung: weder als Gewinner, noch als Verlierer. Und das, obwohl ja die Anmoderation zum Beitrag auf eben deren Verlieren in der Finanzkrise zusteuert – „Viele der gefeuerten Banker werden, wenn sie fallen, weich fallen. Steffen Hudemann und Gottlob Schober zeigen, wie es geht.“ Vordergründig jedoch inszeniert der Beitrag ganz andere Akteure: So werden privatwirtschaftliche Jobvermittler von gefeuerten Bankern, sogenannte Outplacement-Berater, als Gewinner der Bankenkrise etabliert (Szene 1, 3 und 6). Als Verlierer der Bankenkrise hingegen werden Kleinanleger, die ihr Erspartes verloren haben (Szene 2 und 3), prominent zur Anschauung gebracht ebenso wie einfache Bankmitarbeiter, die ihre Anstellung aufgrund von Stellenstreichungen verlieren (mit einem Betriebsratstatement, Szene 4). Zwischen *diesen* Gruppen wechselt der Beitrag hin und her; mit Blick auf *sie* entfaltet sich eine audiovisuelle Wahrnehmung des scharfen Kontrasts zwischen Gewinnen und Verlieren.

Bankmanager hingegen treten – den „Realitätsverlust der völlig abgehobenen Geldkaste“ in spezifischer Weise aktivierend – in dieser audiovisuellen Inszenierung nur indirekt, körperlos, abstrakt in Erscheinung: *indirekt*, wenn ein verbal-gestisches Statement des Geschäftsführers der Firma von Rundstedt Human Resources Partners gescheiterte Bankmanager, die „nicht gesehen werden“ wollen, als Outplacement-Geschäftsfeld skizziert (Szene 1); *gesichts- und körper-*

Ein wirkliches Gefühl des Verlierens ist ein scharfer Kontrast

Anmoderation

Report über das Verlieren von

00:10

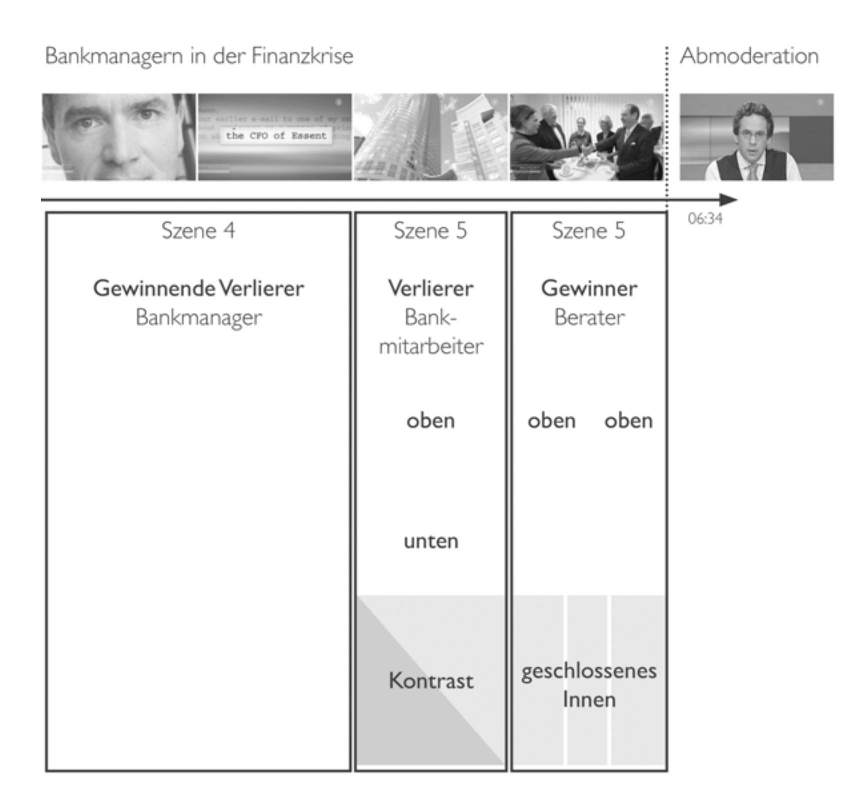
Moderator über Bankmanager:

„Realitätsverlust einer völlig abgehobenen Geldkaste"

„fallen, wenn sie fallen, weich"

Szene 1		Szene 2	Szene 3	
Gewinner Berater		**Verlierer** Kleinanleger	**Verlierer vs. Gewinner** Kleinanleger vs. Berater	
oben	oben			oben
	unten	unten	unten	
geschlossenes Innen		ausgeschlossenes Außen	Außensein: abrupte, langsame Abwärtsbewegung	Innensein: gerade, zügige Vorwärtsbewegung

Abb. 35: Übersicht zentraler Metaphorisierungsaktivitäten im REPORT MAINZ-Beitrag zum Verlieren von sprachlichen Äußerungen und audiovisueller Inszenierung.



Bankmanagern in der Finanzkrise (20.10.2008), evoziert durch das Zusammenspiel von

los, wenn lediglich eine verzerrte Stimme aus der Gegensprechanlage einer krisengeschüttelten Bank zu Kleinanlegern vor verschlossener Tür dringt (Szene 2); *abstrakt*, wenn die einzige Fallbeispiel-Szene ihren Höhepunkt im Hineinzoomen in ein (Bewerbungs-)Foto eines geschassten Bankers findet, überblendend in einen grafisch abstrakten Hintergrund mit dem Ausdruck eines Recherchemailwechsels, der von der erneuten Finanzvorstandsposition des Managers zeugt (Szene 4). Damit einhergehend emergiert der Eindruck eines Realitätsverlusts der Banker gerade darin, dass das Scheitern der Bankmanager nicht (oder nicht als Fokus) in dem Wahrnehmungsparcours sich sprachlich wie audiovisuell entfaltender Erfahrungsbereiche verhandelt wird, mit welchem die Realität des Verlierens als scharfer Kontrast zum Gewinnen entworfen wird: Die Banker sind eben dieser Wirklichkeit – wie sie nun ausführlich für die ersten drei Szenen und skizzenhaft für den Beitragsabschluss rekonstruiert sei – enthoben.

Gewinnen und Verlieren verstehen – und Outplacement

Erste Szene, 00:52–02:16

Auf eine zügige, immer wieder ansetzende Vorwärtsbewegung folgt das Moment einer Desorientierung, die sich in Neuorientierung auflöst, bis sich zuletzt Ruhe ausbreitet. Auf eine Montagebewegung von der Halbtotalen bis zur Großaufnahme folgt eine Montage von Nah- und Großaufnahmen, bis zuletzt eine lange Einstellung auf einem einzelnen schweren Körper ruht. Auf Häppchen, Sekt und feiernde Berater folgt eine Erläuterung ihres Outplacement-Unternehmens, bis zuletzt ihr Chef ein Statement zu gescheiterten Bankmanagern abgibt.

Drei Ausdrucksbewegungen fügen sich hier zu einer szenischen Komposition, die als Ganzes eine spezifische Wahrnehmungsbewegung vollzieht (wie unten ausführlich beschrieben werden wird): Reflexiv nimmt man im Zuschauen ein Bewusstsein wahr, das in Etappen in ein geschlossenes Innen gelangt. Dieses geschlossene Innen zeigt sich als Erfahrungsbereich des Gewinnens. Und es geht einher mit Elaborierungen der vertikalen Achse, wie sie die Anmoderation zum Beitrag aufgemacht hatte. Mit der Passage in dieses geschlossene Innen ereignet sich in der Szenenmitte zugleich eine analytisch interessante Verschiebung: Sind Gewinnen und Verlieren am Anfang und am Ende der Szene die Themen im Metaphorisieren, so werden sie dort, um es mit Cameron zu sagen, zu Vehikeln, zum Wahrnehmungserleben, mit dem ein Verstehen von Outplacement evoziert wird.

Die Szene beginnt mit einer Elaborierung des Erfahrungsbereichs des Gewinnens (erste Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit, 00:53–01:21, Abb. 36), der hier mit wirtschaftlichem Erfolg exemplifiziert wird. Berater der Firma von Rund-

stedt Human Resources Partners werden als „Gewinner der Bankenkrise“ vorgestellt, beim „Sektempfang in der Niederlassung direkt an der Düsseldorfer Kö“: Man sieht eine Gruppe von Männern und Frauen in Businesskleidung mit glänzenden Sektgläsern, und von „glänzend“ laufenden Geschäften ist im Voice-over die Rede. Und wiederholt sind Aufwärtsbewegungen in Szene gesetzt: Das Eingießen von Sekt (der selbst noch ein Symbol für das Feiern von Erfolg hier ist) wird in Großaufnahme gezeigt, und eine Kamerabewegung nach unten betont das schäumende Aufsteigen der Perlen – ebenso wie ein Zoom-in das gemeinsame Erheben der Gläser intensiviert, wenn die Berater anstoßen. Mit einer Montage dreier Großaufnahmen verlagert sich die Aufwärtsbewegung dann in die Mimik, in lachende Gesichter.

Doch inwiefern hebt mit diesem Beitragsauftakt zugleich eine Wahrnehmungsbewegung an, die (im Verlauf der gesamten ersten Szene) ins Zentrum eines geschlossenen Innens gelangt? Hierfür sind Montagebewegung und Bildkomposition in den Blick zu nehmen. In einer Halbtotalen sind die Berater zu sehen, in einem geschlossenen Kreis gruppiert um runde Stehtische, die Körper sind auf das Innere, das Zentrum dieser Kreisformationen ausgerichtet. Die Kamera nähert sich einer dieser geschlossenen, runden Formation, bleibt ihr zunächst noch außen vor – eine Großaufnahme vom gefüllt werdenden Sektglas unterbricht das Annähern. Doch dann ist der Kamerablick mit einer neuen Kadrierung bereits Teil der Kreisformation und dringt mit dem Zoom, der das Sekt-Anstoßen begleitet, sogleich noch weiter vor. Er ist jetzt Teil dieser geschlossenen Gruppe, ist mit den Großaufnahmen zum Schluss auf Augenhöhe mit den Beratern – das Voice-over endet, und der Originalton beginnt mit einem von drei glücklich lächelnden Beratern:

> „Sie sehen uns hier gerade ein Gläschen trinken. Wir haben heute Morgen einen Ex-Banker verabschiedet in seinen neuen Job.“

Mit dieser direkten Ansprache des Interviewers durch einen der Berater schreibt man die Bewegung des zügigen Vordringens zu dem geschlossenen Innen den Journalisten zu[4] – doch es ist zuvorderst eine reflexive Wahrnehmungsbewegung, die sich in jenem Akt des Filme-Sehens realisiert.

4 Diese wurden als zeigende Instanz ja auch von der Anmoderation hervorgehoben.



Abb. 36: Eine Montage von der Totalen bis hin zur Großaufnahme artikuliert eine zügige, immer wieder ansetzende Vorwärtsbewegung in ein geschlossenes Innen. (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, erste Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit, 00:53–01:21.)

War eben, im Anfang der Szene, noch das Gewinnen im Fokus, verlagert dieser sich jetzt sprachlich zu dem Geschäftsfeld, mit dem das Beratungsunternehmen wirtschaftlich erfolgreich ist:

> *Voice-over*
> „Outplacement bezeichnet eine Beratung zur beruflichen Neuorientierung, die der alte Arbeitgeber bezahlt. Also eine Beratungsbegleitung vom Ausscheiden aus dem alten Unternehmen bis zum Wiedereintritt in ein neues Unternehmen."

Im Metaphorisieren setzt damit ein Innehalten ein (erste Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit, 01:21–01:39, Abb. 37). Nicht mehr Gewinnen (oder Verlieren) in der Bankenkrise steht im Fokus, sondern Outplacement wird erörtert. Die filmische Expressivität, die audiovisuelle Geste, mit deren Vollzug obige sprachliche Äußerung realisiert wird, lässt für diesen neuen Fokus hier in der Szenenmitte nun Verlieren und Gewinnen selbst zum Vehikel werden.

Während das Voice-over von der „Beratung zur beruflichen Neuorientierung" spricht, fokussiert die Kamera Kommunikationsakte: sprechende Münder, zuhörende Gesichter, gestikulierende Hände, Blickachsen. Ganz nah rückt die Kamera dabei an die Körper, Gesichter und Hände heran. Ganz nah gleitet sie über Körper, die sich so überlagern und fragmentieren. Anders als noch zuvor, ist jetzt keine Übersicht, kein Überblick mehr über eine Situation feiernder Berater gegeben. Vielmehr evoziert diese Inszenierung sowohl eine extreme Körperlichkeit und Nähe als auch ein Gefühl des Nicht-mehr-platziert-Seins (*displacement*), ein Gefühl der Dynamisierung und Desorientierung. Es ist ein Gefühl, das sich wandelt: Entfaltet die Montage der Körperfragmente zunächst ein Erleben von Nicht-mehr-platziert-Sein, von Haltlosigkeit, findet dann ein Rhythmus Eingang in dieses Bild.

Ein Rhythmus, der subtil einen neuen, ordnenden Aspekt in diese Montage der fragmentierten Nahaufnahmen bringt. Ein Rhythmus, den vier audiovisuelle Synchronisationspunkte gestalten, wenn Kopf-, Hand- und Kamerabewegungen zum Schluss mit der Intonation der vom Voice-over gesprochenen Worte getaktet sind, mit denen die Begriffserörterung abgeschlossen wird: „vom ***Aus***scheiden aus dem ***al***ten Unternehmen bis zum ***Wie***dereintritt in ein ***neu***es Unternehmen".[5]

Das Wahrnehmungserleben der Ausdrucksbewegung vollzieht so einen Wechsel vom Verlust zum Wiedergewinn von Orientierung und Halt. Im Zusammenpiel von Sprachäußerung und audiovisueller Geste artikuliert sich damit ein subtiles körperliches Verstehen von den im Outplacement-Geschäftsfeld wirkenden Prozessen: Ein Gefühl von *out-/dis-placement* transformiert sich mit einem Rhythmus in ein Gefühl von *re-placement*.

5 Für Synchronisationspunkte im audiovisuellen Fluss vgl. Chion: *Audio-Vision*. Auch im Hornbach-Spot, der hier im vorliegenden Kapitel abschließend analysiert werden wird, spielen solche Synchronisationspunkte eine zentrale und zugleich ganz andere Rolle.



Abb. 37: Eine Montage von Kameraschwenks in Groß- und Detailaufnahme artikuliert einen Orientierungsverlust, erst audiovisuelle Synchronisationspunkte evozieren zum Schluss einen Rhythmus und damit einen Wiedergewinn von Orientierung (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, erste Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit, 01:21–01:39).

Und eben dieses Erleben, das die filmische Expressivität hier entfaltet, ist die Passage der reflexiven Wahrnehmungsbewegung in das geschlossene Innen der Gewinner, der Berater. Diese hatte in der vorangegangenen Ausdrucksbewegung in dessen Peripherie begonnen. Und im nun Folgenden gelangt sie zuletzt in das Zentrum dieses geschlossenen Innens: zum Geschäftsführer.

Hierfür baut sich zunächst eine ironisch-distanzierende Haltung auf, und Gewinnen und Verlieren rücken wieder in den metaphorischen Fokus. Und beides – Aufbau der Haltung und Fokusverschiebung – hängen zusammen. Denn die Sequenz, mit der die erste Szene abschließt (dritte Ausdrucksbewegung, 01:39–02:16, Abb. 38), beginnt mit einer Montage, bei dem zu Hörendes und zu Sehendes einander widersprechen, bei der vom Verlieren die Rede ist, aber Gewinnen gezeigt wird. So sagt das Voice-over, bezugnehmend auf die vorherige Erklärung von Outplacement als einer „Beratung zur beruflichen Neuorientierung“:

> „In Zeiten der Krise ein optimales Instrument für gescheiterte Bankmanager. Das findet der Star der Branche, Eberhard von Rundstedt."

Doch zur Rede von den „Zeiten der Krise" sieht man Kanapees in Großaufnahme. Und während die Worte sich den „gescheiterten Bankmanagern" zuwenden, nähert sich der Blick der geschlossenen Kreisformation feiernder Berater.

Erst jetzt isoliert eine Großaufnahme den „Star der Branche" von den anderen Beratern. Und mit einem Umschnitt vom Foyer des Sektempfangs zum Büro des Geschäftsführers gelangt die Wahrnehmungsbewegung ins Innere des geschlossenen Innens der Gewinner. Der Eindruck, im Zentrum eines Innens zu sein, das das Außen ausschließt, wird hier nicht zuletzt über den Sound evoziert. In der gesamten bisherigen Szene unterlegte ein akustischer Teppich aus dichtem Stimmengewirr und entspannter Piano-Bar-Musik jedes Voice-over wie auch die Originalton-Statements mit ihrem trockenen Klang. Hier jedoch ist der Klangraum nun leer: Ihn füllt allein die sonore, leicht hallende Stimme des Geschäftsführers.[6] Und mit der akustischen Ruhe geht die Regungslosigkeit der zuvor durchgängig sehr dynamischen Kamera einher: Mit einer langen, leicht untersichtigen Einstellung ruht die Kamera auf dem schweren, massiven Körper des sitzenden von Rundstedt und dem schweren Holzmöbel. Das in der filmischen Expressivität gründende Gefühl eines geschlossenen Innens, mit dem der Star der Krisengewinner hier zur Wahrnehmung kommt,[7] ist nun der Hintergrund für ein Wahrnehmungserleben von Gewinner- und Verlierersein als zweier Pole auf einer vertikalen Achse. Der audiovisuell sinnlichen Qualität der Aufwärtsbewegung, mit der die Berater zum Szenenanfang als Gewinner wahrnehmbar waren, wird jetzt die Gegenbewegung gegeben. So erläutert der Geschäftsführer die These, dass eine Outplacement-Beratung für in der Finanzkrise gescheiterte Bankmanager optimal ist, mit folgenden Worten:

> „Das Wichtigste ist, dass diese Menschen, die ja hoch, von hoch oben gestürzt sind, gestern noch gefeiert, heute meiden die Leute womöglich den Kontakt mit ihnen, dass die wieder Mut fassen und dass man ihnen Techniken und Ansätze vermittelt. Das können die alles. Nur sie wollen es nicht, sie wollen eigentlich wegtauchen und nicht gesehen werden. Und wir sagen ihnen, genau das ist falsch. Jeder macht mal Fehler."

---

6 Zur hallenden Stimme im Film vgl. Rick Altman: Sound Space. In: *Sound Theory, Sound Practice*. Hrsg. v. Rick Altman. New York: Routledge 1992, S. 46–64.

7 Dass ein solches situativ entstehendes, spezifisch artikuliertes Gefühl eines geschlossenen Innens etwas grundlegend Anderes meint als einfach ein repräsentatives Verständnis von einem Zimmer als einem Innenraum, und auch etwas anderes als das Container-Image-Schema, sollte deutlich geworden sein.



Abb. 38: Eine vorherige audiovisuelle Dynamik kommt im Zentrum eines geschlossenen Innens zur Ruhe – mit einer lang andauernden statischen Einstellung und einem akustisch entleerten, hallenden Klangraum (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, erste Szene, dritte Ausdrucksbewegungseinheit, 01:39–02:16.)

Sein Sprechen über die gescheiterten Manager ist hier integral verbunden mit einem ständigen Gestikulieren (das durch die audiovisuelle Inszenierung bereits vor dem Umschnitt in die Einzelsituation ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, wenn die Großaufnahme, die den Geschäftsführer aus der Gruppe isolierend heraushebt, vom Gesicht hinunter zu den Händen gleitet, die zu gestikulieren beginnen): Und zusammen mit „hoch, von hoch oben gestürzt“ voll-

zieht von Rundstedt mit seiner rechten Hand eine klar konturierte Abwärtsbewegung.

Doch ist der Kontext des verbal-gestischen Abwärts, dieser sinnlichen Qualität, die audiovisuell prominent zur Anschauung gebracht ist, hier eben das durch die filmische Expressivität evozierte Gefühl der Gewinner: das Innen, das das Außen ausschließt. Noch im Scheitern gehört man als Banker zu den Gewinnern. Krise heißt hier: Sekt und Kanapees. Wenn man fällt, fällt man weich. Wirkliches Verlieren ist etwas anderes, wirkliches Verlieren existiert nur im scharfen Kontrast zum Gewinnen: Eben dies modelliert sich im weiteren Verlauf des Beitrags.

Verlieren und Scheitern verstehen

Zweite Szene, 02:16–02:54

Eine Bewegung kommt in Gang, fokussiert und anhaltend nach vorne drängend – und gerät ins Stocken, kommt nicht weiter: Eine Kamerabewegung hebt an und vollzieht sich mit kontinuierlicher, dynamischer Qualität in einer lang andauernden Einstellung, die über weite Strecke mit einer zentralperspektivischen Bildkomposition gestaltet ist – und dann bricht eine Montage kurzer Einstellungen die Kontinuität ab, entzieht der Bewegung ihre vorandrängende Kraft. Was mit einer solchen filmischen Ausdrucksbewegung hier in dieser zweiten Szene zur Wahrnehmung kommt, ist die Zielgerichtetheit der Bewegung einer Gruppe von Männern auf der Straße – und ihr Zum-Stehen-Kommen vor einer Hauswand.[8] (Vgl. Abb. 39.)

Die Kamera scheint von Anfang an Teil dieser Gruppe, agiert in Nahaufnahmen aus ihr heraus. Die Männer, bepackt mit Rucksäcken und Outdoorkleidung, die Blicke nach unten gerichtet, gehen los und die Kamera folgt ihnen – und mit einem lang andauernden Gang, bildkompositorisch in einer engen, tunnelhaften Häuserflucht, bewegt sich diese Gruppe, dieses bewegliche Außen, zielgerichet und zügig auf eine Wand, auf die Grenze zu einem Innen zu: Die sich zuletzt nach unten ausrichtende kontinuierliche Kamerabewegung endet in der Massivität der Nahaufnahme einer Videotürsprechanlage, eingelassen in einer grauen Hausmauer. Es folgt eine Schuss-Gegenschuss-Montage, die in Großaufnahmen versteinerter Gesichter mündet: Aufnahmen des leblosen Videoauges aus kaltem Metall in der harten Mauer wechseln mit Aufnahmen nach unten geneigter Köpfe, regungslos im Gesichtausdruck. Realisiert wird ein Gefühl des Ausgeschlossenseins, eines ausgeschlossenen Außens.

8 Die zweite Szene besteht aus einer einzelnen Ausdrucksbewegung.



Abb. 39: Eine kontinuierlich-dynamische, fokussierte und vorandrängende Bewegung einer lang andauernden und über weite Strecken mit einem bildkompositorischen Fluchtpunkt gestalteten Einstellung bricht mit einer Schuss-Gegenschuss-Montage einiger kurzer Einstellungen in Nahaufnahme ab (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, zweite Szene, einzige Ausdrucksbewegungseinheit, 02:16–02:54).

Und dieses sich in der filmischen Expressivität, durch Kamerabewegung, Bildkomposition und Montage artikulierende Gefühl des Ausgeschlossenseins ist zugleich durchwirkt mit dem sinnlichen Erleben eines rein visuell inszenierten Nach-Untens. Denn mit dem zielgerichteten Gang, der an der Mauer zum Halt kommt, und auch mit der dann folgenden Schuss-Gegenschuss-Montage richtet sich alles nach unten: die Körperhaltung, die gesenkten Köpfe und Blicke der Männer wie auch der Kamerablick.

In der Wahrnehmung dieser durch eine Ausdrucksbewegung gestalteten Szene, die eine Gruppe von Kleinanlegern vor der Frankfurter Filiale der isländischen Kaupthing-Bank zeigt, setzt sich so der zuvor begonnene Prozess des Metaphorisierens fort, mit dem Verlieren und Scheitern als ein Gefühl emergiert, das klar mit dem Gewinnen und Erfolgreich-Sein kontrastiert. Denn im Erleben eines ausgeschlossenen Außens und Sich-nach-unten-Ausrichtens, wie es die audiovisuelle Geste evoziert, entfaltet sich audiovisuell-sprachlich der Erfahrungsbereich des Verlierens und Scheiterns: Zuvorderst auf einer semantischen Ebene findet ein Elaborieren dieses Erfahrungsbereichs statt, wenn mit dem Voice-over während der lang andauernden Einstellung von der Verzweiflung der Sparer und ihrer Furcht um ihr Geld ob eingefrorener Konten die Rede ist. Performativ entfaltet sich der Erfahrungsbereich, wenn die Bitte der Kleinanleger, Auskunft von der Bank zu bekommen (eine kontinuierliche Bewegung entfaltetet sich zielgerichtet ...), scheitert (... und kommt einer Montage kurzer Einstellungen zum Erliegen). Denn als Originalton ist bei der Schuss-Gegenschuss-Montage der versteinerten Gesichter (der regungslosen Gesichter der Kleinanleger und der Großaufnahme des Videoauges in der Steinmauer) folgender Dialog zu hören:

> *Kleinanleger*
> „Wichtig ist uns natürlich einfach nur zu wissen, dass alles Menschenmögliche versucht wird, dass wir unser sauer erspartes Geld wieder irgendwann bekommen können."
>
> *Verzerrte Stimme aus der Gegensprechanalage*
> „Ganz genau. Und genau das ist auch der Fall. Es wird alles Menschenmögliche getan."

Die verzerrte Stimme aus der Gegensprechanlage erstickt den von den Sparern gesuchten Dialog, wenn sie letztlich nur ein Echo der an sie gerichteten Worte äußert. Und mit ihrer steinernen, leblosen, keiner sichtbaren, menschlichen Körperlichkeit zugeordneten Erscheinungsweise führt die Stimme die Rede vom Menschenmöglichen *ad absurdum*. Scheitern und Verlieren wird hier evident.

Verlieren im scharfen Kontrast mit Gewinnen verstehen
Dritte Szene, 02:54–03:52

Mit Beratern einerseits und Kleinanlegern andererseits haben die ersten beiden Szenen zwei Personengruppen eingeführt: Krisengewinner und Krisenverlierer. Die daran anschließende, mittlere Szene des Beitrags konfroniert nun sehr konzentriert einzelne Vertreter dieser beiden Gruppen miteinander: Der kurzen Schilderung eines Kleinanlegerschicksals folgt ein Kommentar des Outplacment-Geschäftsführers zur Flüchtigkeit von Skandalen. Über die szenische Komposition zweier Ausdrucksbewegungen spitzt sich hierbei das Kontrastgefühl von Verlierersein und Gewinnersein zu.

Die Szene beginnt mit einer Ausdrucksbewegung, in deren Zuge ein Verständnis von Verlieren als eine Abwärtsbewegung und Langsamkeit im Außen evoziert wird (dritte Szene, erste Ausdrucksbewegungseinheit, 02:54–03:23, vgl. Abb. 40, obere Reihe). Ein Kleinanleger geht am Fluß, am Main entlang. Eine Nahaufnahme mit leichter Untersicht zeigt ihn größer als die hinter ihm aufragende Frankfurter Bankenskyline, die zusammen mit dem Fluss bildkompositorisch eine Horizontale betont, durch Figuren- und Kamerabewegung mit einer Orientierung von rechts nach links. Das Voice-over spricht von 100.000 Euro – und jetzt wechselt die Einstellung, während der Satz weitergeführt wird:

> *Voice-over*
> „100.000 Euro hat er als Festgeld bei der Kaupthing Bank angelegt, eigentlich bombensicher."

Unvermittelt ist der Kleinanleger jetzt von großer Entfernung aus einer Totalen in schräger Vogelperspektive zu sehen. Und nicht mehr die Horizontale, sondern die Schräge bildkompositorisch betont. Links oben im zweigeteilten Bildfeld: eine Fläche aus Wasser und rechts unten die steinerne Fläche der Uferpromenade. Mit dem Einstellungswechsel dauert der langsame Gang des Kleinanlegers am Wasser zwar weiter an. Doch ist diese Bewegung jetzt abrupt abwärts gerichtet, von rechts oben nach links unten.

Die Einstellung wechselt ein weiteres Mal. Das Bild kehrt von der Schrägen wieder in die Horizontale zurück, und der Kleinanleger steht nun still, platziert in der linken Bildfeldhälfte. Wie zu Anfang ist er in Nahaufnahme zu sehen – doch die Bankentürme überragen und fixieren ihn jetzt, anders als noch zu Beginn der Montagesequenz:

> *Kleinanleger*
> „Und den Vorwurf muss ich mir jetzt gefallen lassen, dass ich die Ausbildungsversicherung meiner vier Kinder verzockt habe. Und ich habe nicht gezockt. Ich habe nur gespart."

Durch eine solche Inszenierung des Kleinanlegers realisiert sich über den Verlauf der Montage der drei Einstellungen eine filmische Expressivität, die eine abrupte, nach links orientierte Abwärtsbewegung artikuliert. In ebendiesem Ausdruck einer Abwärtsbewegung vollzieht sich die Wahrnehmung des unvorhergesehenen Verlusts von sicher geglaubtem Geld und Respekt. Und mit der farblichen Gestaltung der Bildkomposition und den Kameraperspektiven scheint zudem der Umraum, das Außen, den Kleinanleger immer mehr zu absorbieren – der Kleinanleger wird zum integralen Teil eines Außens.

Die filmische Expressivität, die den weiteren Szenenverlauf ausgestaltet, vollzieht die Gegenbewegung zu einer solchen Wahrnehmung. Jetzt ist erneut von Rundstedt im Fokus. Und anküpfend an den Beitragsbeginn, der den Geschäftsführer als Star der Outplacement-Berater einführte, wird, mit einer Autofahrt, für diesen Krisengewinner mit der jetzigen Ausdrucksbewegung erneut ein Oben in einem geschlossenen Innen inszeniert – das sich nun jedoch zugleich mit dem Erleben einer zügigen, nach rechts-vorne gerichteten flüssigen Bewegung verbindet (dritte Szene, zweite Ausdrucksbewegungseinheit, 02:54–03:23, vgl. Abb. 40, untere Reihe).

Der Rückspiegel eines Autos zeigt das unbewegliche Gesicht des Geschäftsführers, das fokussiert geradeaus schaut. Es ist das Bild eines angeschnittenen Gesichts, das ins Abstrakte geht, eines statischen, gerahmten Innens in Nahaufnahme, das sich durch eine städtische Straßenlandschaft bewegt. Mit dem Einstellungswechsel setzt sich die zügige Bewegung dessen flüssig fort. Jetzt jedoch macht eine Subjektive, ein *point of view shot* das fokussierte Blicken selbst sichtbar: In großer Tiefe, eng und steil laufen die Achsen von Häusern am Straßenrand, Asphalt und einer Straßenbahn aufeinander zu – eine extreme Fluchpunktperspektive dominiert die Bildkomposition dieses Blicks auf eine Straße aus einem fahrenden Auto heraus. Das gerade und fokussierte Blicken im Vorwärts – ein flüssiges und ununterbrochenes, ungestörtes Bewegen – setzt sich mit dem nächsten Einstellungswechsel auf einer horizontalen Achse nach rechts fort.[9] Die untersichtige Perspektive der lang andauernden statischen Nahaufnahme zeigt den fahrenden Berater erhöht, und erst jetzt ist das fokussierte Blicken in einen sichtbaren menschlichen Körper integriert – in einen massiven Körper, der bildkompositorisch zugleich mit seinem Umraum, dem Innen des Autos verschmilzt: Organisch fügt sich das Gesicht mit dem Beige der Leder-Innenverkleidung. Ein zügiges Bewegen eines unbewegten Innens in einem bewegten Außen realisiert sich hier.

9 Letztlich kommt auch hier die Bewegung zu einem Ende – jedoch in Form eines sehr kontrollierten Anhaltens, parallel mit von Rundstedts Zum-Punkt-Kommen, mit dem Abschließen seiner Rede.








Abb. 40: Verlierer und Gewinner im zugespitzten Kontrast (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, dritte Szene; *obere Reihe*: erste Ausdrucksbewegungseinheit [02:16–02:54]; *untere Reihe*: zweite Ausdrucksbewegungseinheit [02:54–03:23]).

Sprachlich geht es jetzt jedoch weder um Gewinnen noch um Verlieren. Die Rede kommentiert vielmehr die Flüchtigkeit von Wut, Skandalen und Aufmerksamkeit.

> *Voice-over*
> „Aber: Die Wut derjenigen, die die Finanzkrise auszubaden haben, werde bald verraucht sein, glaubt Outplacement-Unternehmer Eberhard von Rundstedt."
>
> *von Rundstedt*
> „Wir alle wissen, dass eben von Skandalen, über die das ganze Land spricht, nach ein, zwei Jahren nicht mehr die Rede ist. Das ist vor allen Dingen dann der Fall, wenn, und das passiert ja allzu oft, andere Skandale auftreten und die Öffentlichkeit sich anderen Problemen zuwendet."

Mit der Ausdrucksbewegung entfaltet sich hierzu ein Bild von Gleichgültigkeit, das Gefühl eines das Außen ausschließenden Innens, das Gefühl einer geraden, ungestörten, kontinuierlichen Vorwärtsbewegung.

Die dritte Szene konfrontiert also einen Kleinanleger mit einem Berater – und dass hier von einer Konfrontation gesprochen werden kann, begründet sich eben noch allererst in der filmischen Expressivität und ihrer formalen Gestaltung: Durch sie realisiert sich eine Wahrnehmung von Verlierer und Gewinner als ein Aufeinander-Bezogensein, das zugleich ein Aufeinanderprallen und ein Sich-diametral-Gegenüberstehen beschreibt.[10] So *wiederholt* das zweite Bewegungs-

10 Die beiden Ausdrucksbewegungen trennt eine Schwarzblende. Anders jedoch als beim Spielfilm, wo Schwarzblenden häufig Szenengrenzen markieren, ist die Schwarzblende an dieser Stelle dieses Beitrags noch Teil der Artikulation von Bewegung und Gegenbewegung, bei der auch die

muster das erste in seinem formalen Montage-Rhythmus. Beide haben die gleiche Länge (etwa 30 Sekunden). Und beide sind eine Montage aus drei Einstellungen – zwei kürzere mit Voice-over jeweils zu Beginn, gefolgt von einer längeren Originaltoneinstellung. Zugleich *spiegeln* die beiden Bewegungsmuster *einander invertierend*: Bildkomposition, Perspektive und Bewegung der Kamera (jeweils die Figurenbewegung parallelisierend) realisieren für den Kleinanleger eine Bewegung von rechts oben nach links unten, und für den Berater eine entgegengesetzte, nach rechts und vorwärts gerichtete Orientierung. Und auch die Höhepunkte beider Ausdrucksbewegungseinheiten – die entfernte Außenansicht des Kleinanlegers und die Subjektive des Beraters – verkehren einander in ihr Gegenteil. (Abb. 41)

Durch das Spiegelnde und Repetitive der beiden Bewegungsmuster zeigt diese Szene die Erfahrungen des Verlierer- und Gewinner-Seins in der Finanzkrise als unmittelbar und konstitutiv aufeinander bezogen. Und es passiert hier noch etwas anderes, das mit der grundsätzlichen Dynamik des Metaphorisierens zusammenhängt; damit, das verkörpertes Denken mit filmischen Bildern heißt, einen Ausdrucksparcours, ein Ganzes zu durchlaufen, einen Zusammenhang. Die Ausdrucksbewegung mit der Autofahrt evoziert eine Wahrnehmungserfahrung, die die Rede von der Flüchtigkeit von Wut, Skandalen und Aufmerksamkeit in Korrelation mit dem Gefühl einer geraden, fokussierten, ungestörten, kontinuierlichen Vorwärtsbewegung bringt. Es konstiuiert sich so mit und für die Berater eine Weltsicht, die von der Krise profitiert, ohne von der Situation der Krisenverlierer berührt, tangiert zu sein. Diese Perspektive schließt das Außen aus, das mit dem Krisengefühl behaftet ist, und bewegt sich unbehelligt durch dieses Außen hindurch. Zugleich aber vollziehen sich mit den Ausdrucksbewegungen, die die Kleinanleger zur Wahrnehmung bringen, im Sehen und Hören das Gefühl einer Verlusterfahrung und des Scheiterns. Das Nicht-Tangiert-Sein vom Verlieren ist also ein unmögliches Gefühl – das man dennoch im Zuschauen, im Wahrnehmungserleben, im Prozess des Metaphorisierens, im von den filmischen Bildern modellierten Prozess verkörperten Denkens realisiert. Eben aus solchen unauflösbaren Widersprüchen schöpft der Beitrag seine provozierende Energie, eben darüber beziehen diese filmischen Bilder gesellschaftspolitisch Stellung.

Sprache wirksam ist, wenn der Voice-over-Auftakt der zweiten Ausdrucksbewegung ein stark betontes „Aber:" ist.

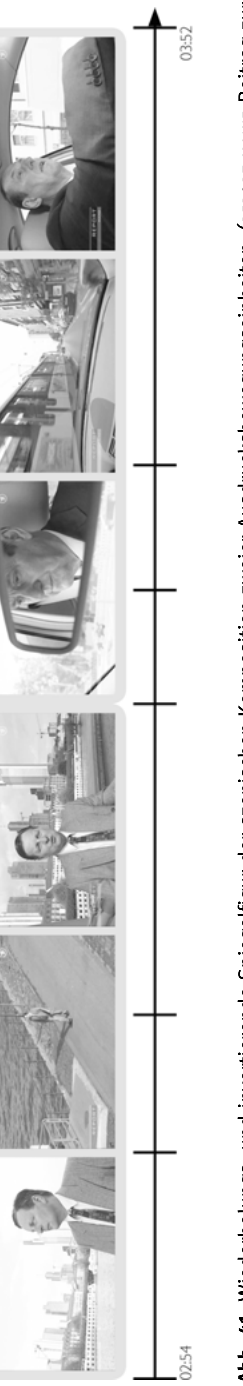


Abb. 41: Wiederholungs- und invertierende Spiegelfigur der szenischen Komposition zweier Ausdrucksbewegungseinheiten. (REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise, dritte Szene.)

Gewinnen verstehen

Sechste Szene, 05:36–06:25

Im Zuge der bisherigen Betrachtungen einer Bedeutungskonstitution durch filmisches Metaphorisieren in einem journalistischen Fernsehformat wurden mit dem Polarisieren und dem Innehalten bereits zwei zeitliche Verlaufsformen angesprochen, mit denen die Aktivität des Metaphorisierens auf makroanalytischer Ebene selbst noch als eine Figuration gefasst werden kann. Zum Abschluss der Analyse ist nun noch kurz ein dritter solcher Aspekt anzusprechen: das pointierte Rahmen, wie es die letzte Szene des Beitrags realisiert (die zugleich auch Teil des Polarisierens ist).

Der Beitrag kehrt zurück zu den Beratern: Man kehrt zurück zur Qualität des geschlossenen Innens ebenso wie zum Oben – man kehrt zurück zu den Gewinnern der Bankenkrise (Abb. 42).

So sind hier in variierender wie auch wiederholender Weise Kreisformationen artikuliert: variierend, wenn zu Anfang eine Gesprächssituation von Rundstedts mit einem weiteren Berater durch eine Montage von Nah- und Großaufnahmen in Kombination mit einer langsamen, 180°-Kamerafahrt in einer Kreisbewegung inszeniert wird; und wiederholend, wenn gegen Ende wieder mit einer Teleobjektiv-Aufnahme der um einen runden Stehtisch gruppierten Berater eine geschlossene, auf ihr Inneres ausgerichtete Kreisformation bildkompositorisch gestaltet ist. Das Oben wiederum realisiert sich zum einen mit einer Großaufnahme von Rundstedts: Die Frage, ob die bereits gut laufenden Geschäfte demnächst noch besser laufen werden, bejaht der Geschäftsführer nicht nur verbal, sondern auch mit einer Kopfgeste: Sehr deutlich liegt die Betonung seines Nickens in der Aufwärtsbewegung. Zum anderen wird das Oben sprachlich eingeholt, wenn es zum Szenenanfang heißt:

> *Voice-over*
> „Diese Probleme werden die Manager ganz oben wohl nicht bekommen. Denn Top-Banker werden bei Eberhard von Rundstedt von ehemaligen Top-Bankern beraten."

Mit diesem abschließenden Zurückkehren zu Ausdrucksqualitäten, mit denen der Beitrag in der ersten Szene Gewinnen inszeniert hatte, um dann in einem scharfen Kontrast hierzu das Verlieren zu entwickeln, vollzieht sich im Metaphorisieren eine Rahmungsfigur. Und dies geht einher mit einer Pointe. Denn hier wird nun der Ersetzungsprozess explizit, der der ersten Szene bereits implizit war, wenn dort im Zuge einer ironischen Distanzierung Outplacement als „optimales Instrument für gescheiterte Bankmanager" beschrieben wurde, und parallel hierzu die geschlossene Kreisformation der feiernden Berater zu sehen war. Man sieht die gescheiterten Banker – die „nicht gesehen werden" wollen, wie der Geschäfts-

führer sagte – in den feiernden Beratern. Ein Verlieren steht so nicht mehr im scharfen Kontrast zum Verlieren: Die Realität, die sich im Sehen und Hören durch das vielfache Polarisieren gefestigt hat, ist nicht die Realität der Banker. Das weiche Fallen, von dem in der Anmoderation die Rede war, zeigt sich in dieser Erfahrungsform, die der Beitrag als Ganzes entfaltet.



Abb. 42: Zum Oben und zum geschlossenen, auf ein Zentrum ausgerichteten Innen des Gewinnens zurückkehren und in den erfolgreichen Beratern die gescheiterten Bankmanager sehen – der Abschluss des REPORT MAINZ-Beitrag zur Bankenkrise (sechste Szene, 05:36–06:25).

12 Ein Hornbach-Werbespot

Zum Abschluss dieses dritten und letzten Teils der Arbeit, der sich in exemplarischer Weise dem filmischen Metaphorisieren im Spielfilm und darüber hinaus widmet, sei ein Werbespot betrachtet. Es geht um den Hauptspot einer TV-Kampagne, mit der Hornbach in Zusammenarbeit mit der Agentur Heimat (Regie: Carl Erik Rinsch) im Jahr 2007 seine Baumärkte beworben hat: „Mach es fertig, bevor es dich fertig macht". Mit jenem einminütigen, äußerst filmästhetischen Hornbach-Spot kann nun noch einmal ein sehr verdichtetes und sehr eigenes Denken in Bildern sondiert werden.

Der Werbefilm artikuliert in seiner Expressivität, dominant gestaltet durch Sound, Bildkomposition und Montage, eine Bewegungsfiguration von Rast- und Kraftlosigkeit: Eine schwerfällig und geschwächte, jedoch unablässig dynamische Qualität intensiviert und chaotisiert sich stark zuspitzend, bis sie schließlich stillstellend zur Ruhe kommt, ja alles stillgestellt ist. Die verbal artikulierten Begleitumstände jener audiovisuellen Geste von Rastlosigkeit und Erschöpfung sind marginal – erst ganz zuletzt wird durch ein Voice-over das Kampagnenmotto zu hören sein und das Markenlogo eingeblendet werden. Zugleich lässt das gegenständlich-darstellende Vermögen der filmischen Expressivität von Beginn an zwei sich miteinander verschränkende metaphorische Szenarien entstehen – das des Folgens und des Zuwendens –, wodurch eine phantastische und paranoide Beziehung zwischen einem Badezimmer und einem Mann zur sich entfaltenden Wahrnehmung kommt. Im Verlauf des Spots ereignet sich ein vielfach geschichtetes Entstehen, Entfalten, Elaborieren und Aktivieren von Metaphorizität, bei dem – auch wenn fast keine Sprache benutzt wird – von Anfang an in einer sehr speziellen Weise mit Sprache gespielt wird.[1] (Vgl. Abb. 47 am Ende der Analyse für eine grafische Übersicht zentraler Metaphorisierungsaktivitäten.) Und hier vollzieht sich nun eine Verlaufsform filmischen Metaphorisierens, die sich mit Ausbreiten – Verdichten – Öffnen beschreiben lässt.

Der Spot beginnt im Inneren einer schlichten, jedoch geschmackvoll im Mid-Century-Stil eingerichteten Wohnung. Ein Mann im Anzug und mit Aktentasche ist zu sehen, bereit für einen Büro(all)tag – doch seine strähnigen Haare lassen ihn ungepflegt erscheinen. Langsam, ohne Körperspannung und mit gesenktem Blick geht er den Flur entlang. Sein Kopf wendet sich leicht zur Seite, der Blick des Mannes hebt sich ein klein wenig – und in einer Point-of-view-Montage führt die Kamera in einer offensiven Weise jene Schaubewegung fort: Mit einem

1 Eine erste Analyse dieses Spots wurde veröffentlicht in Schmitt: Embodied Meaning in Audio-Visuals.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-012

Schwenk fällt der Blick in das Badezimmer des Mannes, gleitet über eine offene Toilettenschüssel hinweg und fokussiert eine historisch anmutende, auf großen Löwentatzen freistehende Badewanne. Über ihr ein großer alter Boiler, und davor: ein grotesk anmutender Wannenvorleger in Form einer riesigen Fußsohle. Dieses Bad kontrastiert mit der Wohnung, wie sie zuvor ausschnitthaft zu sehen war, wirkt doch diese Einrichtung nicht ausgesucht und aufgeräumt, sondern zusammengestückelt und in die Jahre gekommen, eher schmutzig und vernachlässigt. Und in einer subtilen Weise initiiert dieser auf dem skurrilen Wannenvorleger und der altmodischen Badewanne landende Blick einen Prozess des Metaphorisierens: Es ist zunächst einmal ein erstes Aufmerken ob dieser sich gegenseitig hervorhebenden Fortbewegungsorgane im Kontext eines Zimmers. Und es ist zugleich ein Aufmerken für ein sprachloses Spielen mit Sprache, wenn hier eine Matte *für* Füße eine Matte *aus* einem Fuß ist.[2]

In der nun folgenden Sequenz haben beide, der Mann *und* sein Badezimmer, die Wohnung verlassen. Es ist eine phantastische Szenerie: In einer Halbtotalen sind der Mann und sein Badezimmer zu sehen, wie sie beide auf der Straße sind. Das Badezimmer, das eben noch ein bloßer Wohnungsteil und damit unbeweglich war, ist jetzt ein animiertes, bewegliches, lebendiges Wesen. Herausgerissen aus der Wohnung, mit offenem Mauerwerk und gewissermaßen aufrecht, auf zwei Beinen, geht das Bad dem schleppend gehenden, Kopf und Schulter hängenlassenden Mann hinterher, an einer Wand eines großen Altbaus auf dem Bürgersteig entlang, mit schweren, dumpf-hallenden Schritten. Die Bewegungen von Bad und Mann sind synchronisiert, sie bewegen sich im gleichen langsamen und schweren Rhythmus. Nur eine akustische Spur dieser Bewegungen ist zu hören – eben die schleppenden, dumpf-hallenden Schritte des Badezimmers. Mann und Bad verschmelzen auf diese Weise zu einer Figur, werden eine Einheit.

Zu hören ist all dies durch eine Moll-Komposition für Streicher und Klavier, die bis zum Ende des Spots andauern wird. Für die Melodie sind Tonverläufe zentral, die in vielfachen Wiederholungen sich von oben nach unten und wieder nach oben auf der Tonleiter bewegen. In der bislang beschriebenen Initialphase des Spots, noch in der Wohnung, bevor das Badezimmer zu sehen ist, fügt sich zu dieser Melodie von Drehbewegungen ein gurgelndes, hallendes Geräusch von Wasser in einem Abfluss. Sobald der Handlungsraum von der Wohnung zur Straße wechselt, fügen sich zu diesem gurgelnden Wassergeräusch wiederum die schweren, hallenden Schritte. In diesem Zusammenspiel von Musik und Geräusch entfaltet sich ein pulsierender Rhythmus, der jedoch immer schon gedämpft und

2 Anders als das Wort ‚Badewannenfuß' ist das Wort ‚Fußmatte' auf der kollektiven Ebene des Sprachsystems nicht metaphorisch, es erfährt jedoch hier im Gebrauch eine Metaphorisierung.

schwer ist. Und das nicht nur wegen der Musik in Moll, sondern auch wegen der Visualität: Die Farbgebung des Bildes bewegt sich im braun-grün-grauen Spektrum und ist blass, trübe und kontrastarm, sodass selbst das Helle noch eher dunkel wirkt. Und die Bewegung von Figuren und Kamera sind langsam. Die Kamerabewegung reduziert sich zuletzt auf eine Fokusverlagerung, wenn beide, Mann und Bad, synchron auf der Straße stehenbleiben und der Mann mit einer Kopfdrehung, einem Blick über die Schulter sich ein zweites Mal dem Bad zuwendet – die Musik verweilt mit einem Tremolo auf einem Ton. Audiovisuell hebt damit eine Bewegungsfiguration an, die als fließend und pulsierend qualifiziert werden kann, aber immer schon gedämpft ist, aufgrund des Molls, der blassdunklen Farbtöne und der Langsamkeit der Bewegungen. (Abb. 43)*

Das Szenario des Folgens wird in der dann folgenden Phase elaboriert, indem es modifiziert wird. Nun ist die Relation zwischen Mann und Badezimmer erst einmal nicht mehr als eine Synchronisierung zu beschreiben. Aufgrund einer Montage von Straßenfluchten und der Figurenchoreografie wird es mehr und mehr ein Szenario von Jäger und Gejagtem, von einer Flucht. Das Badezimmer geht jetzt nicht mehr aufrecht, sondern ist als ein großer Körper inszeniert, der sich schnell, äußerst dynamisch und wild bewegt; der mehrere Male aufheult und mit großen Sätzen vorwärts springt. Es erscheint als eine riesige, animalische Gestalt, die den Mann verfolgt und ihm durch die surrealen, gänzlich leeren Straßen einer Großstadt hinterherjagt und auflauert – zunächst, während dieser in einer Straßenbahn sitzt, und dann bei seinem weiteren Weg zu Fuß durch die verlassenen Straßen: erst gehend, dann immer schneller und schneller laufend. Dabei liegt eine gewisse Vertrautheit in der Beziehung zwischen Mann und Bad, wenn ein gedehntes Geräusch zu hören ist, ein Heulen des Badezimmers: Dieser Klang ist weniger aggressiv denn traurig, melancholisch – wie das Heulen eines vernachlässigten Hundes, bettelnd um die Aufmerksamkeit seines Besitzers.

In diesem Szenario des Folgens realisiert sich mit dem Heulen auf der Straße die Sichtweise des Bades als etwas Zuwendungsbedürftiges. Wie schon zu Beginn des Spots in der Wohnung dreht der Mann seinen Kopf zur rechten Bildfeldseite – anstatt einer Point-of-View-Montage ist es auf der Straße nun eine Spiegelung, die den Blick auf das Bad freigibt und es zugleich sehr spezifisch kontextualisiert: Durch eine Spiegelung erscheint das Bild des Bades im Schaufenster eines Art-Deco-Antiquitätengeschäfts. Doch ein Reißschwenk weg von dieser Spiegelung reißt das Badezimmer radikal aus dieser aufwertenden Sichtweise heraus – und rekontextualisiert es vor einer Baustelle, vor einem eingerüsteten Altbau. Ein zweiter Reißschwenk folgt – im Fokus: der Mann, der die Flucht ergreift.

Und so verschränkt sich mit dem sich entfaltenden Szenario des Folgens die Entwicklung des Erfahrungsbereichs des Zuwendens, der schon in der Wohnung mit dem ersten Blick zum Bad ins Spiel gekommen war. Wieder und wieder sind



Abb. 43: Auftakt der miteinander verschränkten Szenarien des Zuwendens und des Folgens: Seitliche Blicke – synchronisierte Schritte. Durch das Zusammenspiel von Musik/Sound und Bildkomposition hebt eine Bewegungsfiguration schwerfälliger und geschwächter, jedoch zugleich permanente Dynamik an. (→ Abb. 43*, Farbbogen)

einander abwechselnde Drehbewegungen zu sehen, mit denen der Mann sich dem Bad zuwendet: Mit seitlichen Kopfdrehungen ebenso wie mit Blicken zurück über die Schulter – bis schließlich diese vertikale Drehbewegung den ganzen Körper des Mannes erfasst, mit einer Kamerabewegung auf das gesamte Bild ausgreift und der Mann sich nach Atem ringend vollständig dem Bad zuwendet. Hatte sich die Kamera in ihrer Drehbewegung dem Mann zuvor immer mehr angenähert, springt das Bild jetzt in die Totale. Man sieht den Mann nun von hinten, mit hängenden Armen und breitbeinig hat er sich (hin)gestellt. Ihm gegenüber kommt das Bad ebenfalls zum Stehen, baut sich vor ihm auf. (Abb. 44)

Mit einem erneuten Kadrierungssprung von der Totalen zu einer Großaufnahme des Mannes realisiert sich nun zum zweiten Mal eine Synchronisation: Ein scharfer, schriller Schrei dringt aus seinem weit geöffneten Mund. Es ist keine menschliche Stimme, die hier zu hören ist – sondern dieser spezifische schrille Krach, der im Vorherigen als der Sound des sich bewegenden Bades etabliert wurde. Eben dieser Sound ist nun zur Stimme des Mannes geworden. Formal lässt sich dies als ein prominenter „point of synchronisation" im Sinne von Michel Chions Konzept der Synchrese beschreiben: ein „spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon", die zeitgleich erscheinen.[3] Was sich darüber realisiert, ist eine Synchrese der Protagonisten, wie auch schon zu Beginn: Badezimmer und Mann sind synchronisiert und synthetisiert – sie sind eins. Und während der Lärm-Schrei andauert, springt die Einstellung von der Großaufnahme zurück zu einer Totalen. Die Beziehung zwischen Badezimmer und Mann hat sich erneut transformiert. Es ist nicht mehr länger eine Beziehung von Jäger und Gejagtem, es ist jetzt eine Konfrontation, ein Angreifen, ein Kampf, bei dem eine Slow-Motion-Montage beide Figuren dekonstruiert und zugleich ein letztes Mal eins werden lässt.

Während aufgrund der fortlaufenden Moll-Musik und der weiterhin trüben, grau-braun-grünen Farbgebung der Ausdruck von Schwäche und Schwere andauert, artikuliert diese Phase des Verfolgens und des Angriffs zugleich eine Intensivierung von Dynamik und Chaotisierung: Der kreisende Melodieverlauf ist ums Doppelte beschleunigt; vielfach ändern sich die Perspektiven und Bewegungsrichtungen (weg/hin zur Kamera, Kameraschwenks nach links/rechts), die Bewegungen von Mann und Bad beschleunigen sich; ein hohes ziehendes Streicherlegato fügt sich als schwerfällige zweite Hauptstimme zu der tieferen, sich unablässig hinauf und wieder hinunter windenden Melodiestimme hinzu, arhythmisch poltert und lärmt das Badezimmer, die Schnittfrequenz erhöht sich. Diese dadurch insgesamt hochdynamische und relativ chaotische Phase der Intensi-

3 Chion: *Audio-Vision*, S. 63.



Abb. 44: Eine Phase des Elaborierens und Erweiterns verschränkter Wahrnehmungsszenarien schließt sich an: Ein Folgen wird zur Verfolgungsjagd – wiederholte Zuwendungsbewegungen durch Kopfdrehungen – Reißschwenks verändern Sichtweisen des Bades (Antiquität – Baustelle) …

vierung kulminiert schließlich in dem Lärm-Schrei und der Slow-Motion-Montage vieler zäher Drehbewegungen. (Abb. 45)

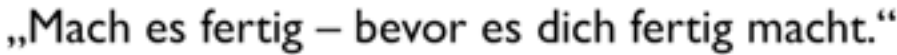


Abb. 45: ... und die Elaborierung setzt sich fort: vollständige Zuwendungsbewegung – Transformation zum Angriff und Kampf. Geschwächtheit und Schwere dauern während der gesamten Elaborierungsphase an, zugleich vollzieht sich eine zuspitzende Intensivierung und Chaotisierung der Dynamik, dominant gestaltet durch Musik/Sound, Bildkomposition und Montage.

Mit einem Schnitt wechselt der Handlungsraum erneut: weg von der Straße, zurück in die Wohnung, in ein komplett renoviertes Badezimmer. Musik und Lärm verklingen, und auch die visuelle Dynamik kommt zur Ruhe. Ein Schwenk parallelisiert die Drehbewegung des Mannes, mit der sich dessen Hände aus dem Festschrauben eines über ihm hängenden Duschkopfes lösen – es vollzieht sich so eine letzte, langsame, abwärts gerichtete Spiralbewegung. Seinen Schlusspunkt findet das expressive Bewegungsmuster in einer statischen Totalen, die den Mann zeigt, wie er mit in die Hüften gestemmten Händen inmitten des rundum erneuerten Badezimmers steht, in sehr dezenter Weise sind letzte Werkzeuge zu sehen.

In dieser abschließenden Phase hat sich das Badezimmer damit nicht nur insofern verändert, als dass es wieder anorganisch ist. Auch sein Erscheinungsbild ist, wie das des Mannes, der nun anstelle des Anzugs T-Shirt und Jeans trägt, ein radikal anderes. Während der Mann zu sehen ist, wie er den Duschkopf festschraubt, ist ein verbaler metaphorischer Ausdruck mittels eines Voice Overs zu hören: „Mach es fertig – bevor es dich fertig macht". Und zuletzt wird das audiovisuelle Markenlogo des Baumarktes eingeblendet: der Schriftzug „Hornbach. Es gibt immer viel zu tun", verbunden mit dem gesungenen, „Yippie Ya Ya Yippie Yippie Yey!", das in seiner Energiegeladenheit noch die ausklingende Dynamik ironisch kontrastiert. (Abb. 46)*

Mit dem Ausspruch „Mach es fertig – bevor es dich fertig macht" verdichtet sich nun das metaphorische Wahrnehmungserleben, wie es sich zuvor entfaltend ausgebreitet hat. Und gleichzeitig ist es ein Intensivieren des Metaphorisierens, insofern das Metaphorisieren mit einem Ent-Metaphorisieren oszilliert. Die umgangssprachliche Redewendung *Mach es fertig* ist in doppeltem Sinne kongruent zu dem, was hier zu sehen ist: Mit seinen Händen schraubt der Mann den Duschkopf fest und damit hat er offensichtlich die Renovierung des Badezimmers zu einem Ende gebracht. Eine Handlung, ein Vorgang, ein Projekt wird also abgeschlossen, beendet: ‚fertig gemacht'. Zugleich hat aber auch der Mann seinen Verfolger fertiggemacht, überwältigt, ihm ‚die Gurgel abgedreht'. Denn das ist das Bad, wie wir es zuletzt sehen: eine offene moderne Dusche, mit der die Insignien der vormaligen Beweglichkeit – die auf Füßen stehende Wanne, und die davor liegende riesige Fuß-Matte – eliminiert worden sind, alles ist in einem aseptischen, blaustichigen Weiß. Das Bad ist nicht mehr animiert, es vermag sich nicht mehr zu bewegen, ist nicht mehr lebendig. Der zweite Teil der verbalen Äußerung, *bevor es dich fertig macht*, erweist sich denn auch als sprechender Kommentar zu einem physischen Kampf um Leben und Tod, den nur einer gewinnen kann. Zugleich wird darin deutlich, dass es hier um Erschöpfungszustände geht, körperlicher *und* mentaler Art: um die physische Erschöpfung eines Gejagten *und* um die psychische Erschöpfung aufgrund des Verfolgt-Seins durch das unabläs-



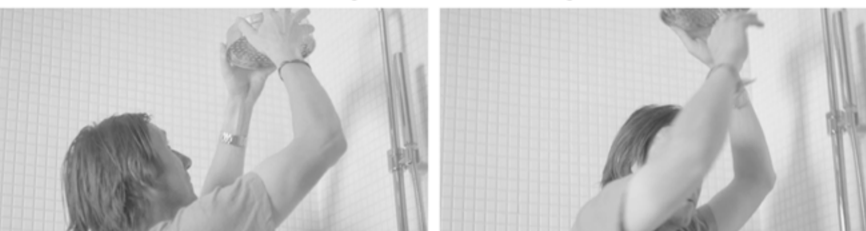




Abb. 46: Mit einer sprachlich artikulierten Redewendung verdichtet und intensiviert das Abschließen des Spots das zuvor Entfaltete und öffnet es für eine Fortsetzung in der Zuschauerimagination. (→ Abb. 46*, Farbbogen)

sige Denken an etwas; durch das Denken an einen vernachlässigten Teil des eigenen Zuhauses, der Aufmerksamkeit benötigt; ein Denken, das dieses Zuhause unablässig anwesend sein lässt, selbst wenn man es verlassen hat. Korrespondierend verdichtet sich auf diese Weise sprachlich, was zuvor audiovisuell elaboriert wurde – in der Darstellungsweise einer audiovisuellen Geste der Rastlosigkeit und Erschöpfung, mit der sich im Sehen und Hören des gesamten Werbespots eine Bewegungsfiguration, ein Empfinden einer schwergängigen und geschwächten, aber doch permanenten Dynamik, die sich zuspitzend intensiviert, in Chaos kulminiert und schließlich stillstellend zur Ruhe kommt, entfaltet hat.

Weder die Straße noch die Wohnung ist daher der eigentliche Handlungsraum dieses Spots. Die dargestellten Handlungen haben ein surreales und fantastisches Setting: die völlig leeren Straßenzüge, durch die der Mann sich auf seinem Arbeitsweg bewegt – mit einem Bad, das ihm als Aufmerksamkeit hei-

schendes Phantasma auf den Fersen ist. Selbst wenn auf visueller Ebene zwischen Innen- und Außenräumen gewechselt wird: Akustisch ist durch den hallenden Sound ein Innenraum permanent anwesend. Jenseits des zuletzt verbal artikulierten metaphorischen Ausdrucks kommen vielfach und ohne jede weitere Verbalisierung gebräuchliche (mit Cornelia Müller: transparente) deutsche Sprachbilder im Verlauf des Spots zur Anschauung, die Psychisches mit Physischem verhandeln: ‚(auf Schritt und Tritt) von etwas verfolgt werden', ‚sich etwas zuwenden', ‚sich einer Herausforderung/einem Problem stellen', ‚sich mit etwas konfrontieren', ‚den Tatsachen ins Gesicht sehen', ‚etwas in Angriff nehmen' – und noch das ‚Durchdrehen' wird konterkariert, wenn die Drehbewegungen, die nicht nur in der Figuren- und der Kamerabewegung wiederholt artikuliert sind, sondern den Spot ja auch musikalisch durchdringen, mit dem Festschrauben und dem Auslaufen der Dynamik letztendlich aufhören. Ein Reißschwenk reißt das Bad aus der Sichtweise als wertzuschätzende Antiquität heraus, und vollzieht ein Reframing des Bades als Baustelle … Äußere Handlungen, genauer: der gesamte Bildausdruck figuriert so als dynamisches Bild mentaler Prozesse. Der *eigentliche* Handlungsraum, der hier in der Wahrnehmung entsteht, ist die Psyche. Es entfaltet sich ein Bild depressiver Paranoia, ein Bild des drohenden, zuletzt noch abgewendeten Durchdrehens.

Im Hören und Sehen, im von diesen filmischen Bildern modellierten verkörperten Denkprozess schreibt man dieses psychische Erleben der Figur des Mannes zu, die darin selbst ja erst noch entsteht – und zugleich wird man am Schluss durch den Kampagnenslogan mit seinem imperativen Charakter und dem unbestimmten Objekt explizit selbst angesprochen und involviert („Mach es fertig – bevor es dich fertig macht"). So evoziert der sprachliche metaphorische Ausdruck zum einen eine Verdichtung und damit ein rückwirkendes Intensivieren des zuvor Entfalteten. Zugleich aber erfolgt im Zusammenspiel mit dem Unternehmensslogan („Es gibt immer was zu tun") eine metonymische Öffnung, die dem Spot eine offene unabgeschlossene, sich fortsetzende Zeitlichkeit geben: Es geht hier weder nur um diesen Mann, noch nur um dieses Badezimmer. Die Entscheidung, was der Zuschauer als sein eigenes unfertiges, ihn verfolgendes Projekt erachtet, wird ihm selbst überantwortet – und letztlich wird der Erfahrungsbereich des Heimwerkens selbst noch zum metaphorischen Vehikel, das offen ist für die individuellen metaphorischen Themen der Zuschauer. Das Metaphorisieren findet so seinen Fortgang und Echoraum in der Imagination: Was ist mein unabgeschlossenes Projekt? Was ist meine Baustelle? Was verfolgt und jagt mich Tag für Tag in meinen Gedanken und erschöpft mich? Was bewältige ich erst, wenn ich mich ihm voll und ganz zuwende?

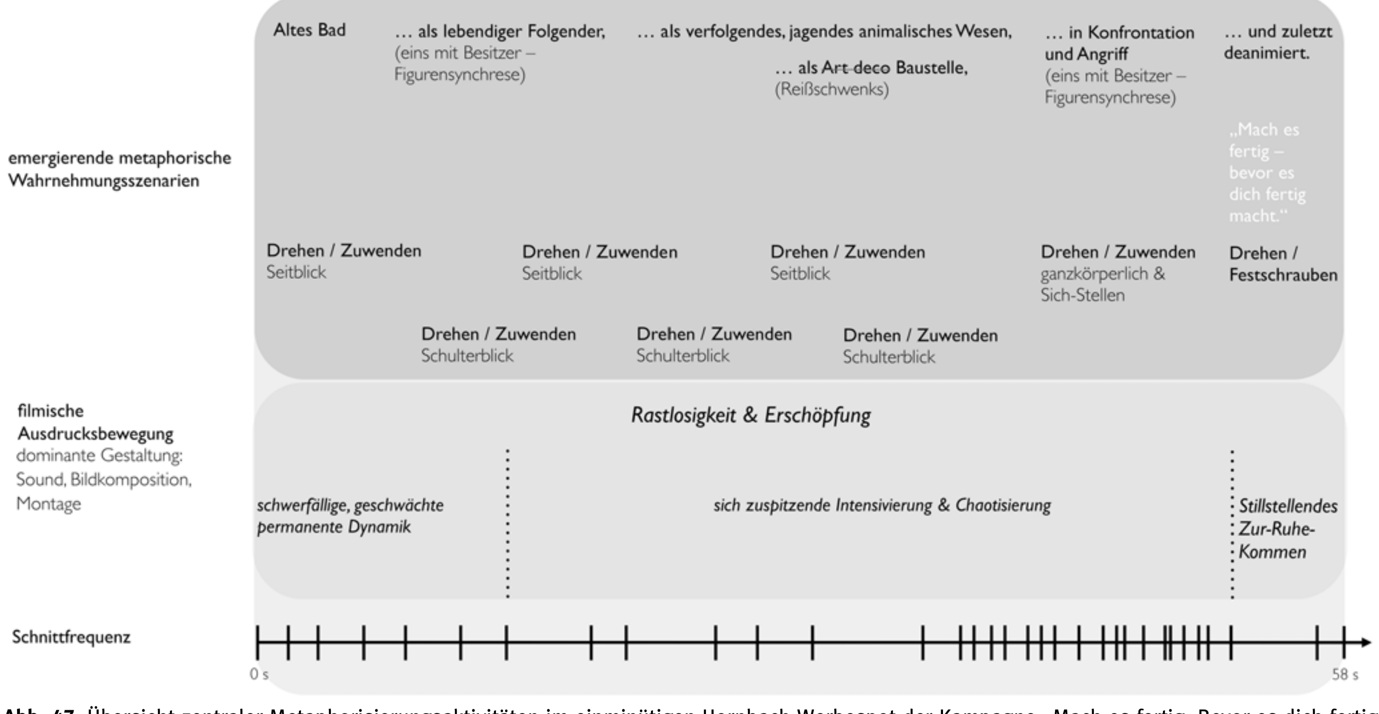


Abb. 47: Übersicht zentraler Metaphorisierungsaktivitäten im einminütigen Hornbach-Werbespot der Kampagne „Mach es fertig. Bevor es dich fertig macht“ (2007).

13 Schluss

Die vorliegende Studie widmete sich dem Metaphorisieren in der Interaktion audiovisueller Bilder und ihrer Zuschauer und der grundlegenden These, dass damit ein konstitutiver Zusammenhang von Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen in den Blick kommt. Filmisches Metaphorisieren wurde als eine vom audiovisuellen Bild in spezifischer Weise modellierte und an diesem zu rekonstruierende Zuschaueraktivität entworfen: als ein über die ästhetische Organisation von Wahrnehmung modellierter Semioseprozess, als ein situativ verortetes, verkörpertes Denken und *meaning-making*. Von zentralem Belang hierfür sind, wie dargelegt wurde, die miteinander verwobenen Ebenen dynamischer Bildlichkeit, mit denen audiovisuelle Bilder aufgrund ihrer gestischen wie sprachlichen Ausdrucksdimension mit ihren Zuschauern kommunizieren. Damit verband sich ein Verständnis audiovisueller Bilder, das diese nicht als ein Medium der Repräsentation vorgängiger Wirklichkeiten fasst, sondern als etwas, für das der Wahrnehmungsvollzug absolut zentral ist und dem grundsätzlich eine kreative, schöpferische Dimension inhärent ist.

Um diese Idee des filmischen Metaphorisierens auszufalten und in ihre Forschungskontexte einzuordnen, habe ich zwei argumentative Bewegungen vollzogen. Diese lassen sich formelhaft als ‚vom System zum Gebrauch‘ und dann nochmal als ‚vom Sprachgebrauch zum Filme-Sehen‘ fassen. Damit wurde die seit Langem existierende Beziehungsgeschichte zwischen Film und Linguistik[1] fortgeschrieben und ihr eine dezidiert aisthetisch-expressive, gebrauchsorientierte Perspektive hinzugefügt.

Vor dem Hintergrund einer traditionsreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Metapher und Film, die bis zu den Anfängen der Filmtheorie zurückreicht, setzte die vorliegende Studie mit Teil I an einem ganz spezifischen Punkt an: dort, wo die einflussreiche linguistisch-philosophische Theorie konzeptueller Metaphern, mit der die Metapher nicht als kreativ-poetische oder rhetorische Figur, sondern als ein kognitives Phänomen adressiert wird, Forschungsarbeiten zur Metapher im Kontext audiovisueller Bilder motiviert. Wurde in der filmwissenschaftlichen Diskussion auch zuvor die Metapher als etwas adressiert, das kein rein sprachliches Phänomen ist und etwas mit Bedeutung/Verstehen zu tun hat, so kommen an diesem Punkt zwei weitere filmwissenschaftlich relevante Aspekte hinzu: die Frage nach verkörpertem Denken, und die nach System und Gebrauch.

So wurde zunächst die Konzeptuelle Metapherntheorie (KMT) in ihren Grundannahmen und -begrifflichkeiten erläutert, um im Anschluss daran die darauf

1 Vgl. Elsaesser/Poppe: Film.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-013

bezugnehmenden Positionen zu Metapher im Kontext audiovisueller Bilder darzulegen. Folgendes Problemfeld ging aus diesen Betrachtungen hervor: Erstens sind jene Forschungen der klassischen Denkfigur der Repräsentation verpflichtet und sehen im Gebrauch (ob nun von Sprache oder von audiovisuellen Medien) daher im Wesentlichen nur ein Moment, mit dem ein System instanziiert wird. Zweitens zeigt sich in ihnen das (zwar vielfach als obsolet erklärte, jedoch immer noch wirksame) Sender-Empfänger-Modell von Kommunikation. Drittens werden audiovisuelle Bilder als kausal-logisch zu erschließender Medientext aufgefasst. Entweder erwies sich infolgedessen das Metaphern-Verständnis von einem ‚kalten', auf Logik abzielenden Kognitionsverständnis durchdrungen (wenn etwa kreative Metaphern als Puzzle-Rätsel aufgefasst wurden). Oder aber Verkörperung wurde auf systemische, außerfilmische Muster von Erfahrung hin entworfen (wenn die Metapher als Produkt und Automatismus betrachtet wurde). Zudem wurde jeweils insbesondere eine planerische Produzentenperspektive stark gemacht. Ein statisches Metaphernverständnis erwies sich für jene Forschungen als charakteristisch.

Vom audiovisuellen Bild als einer konkreten Form von (Wahrnehmungs-) Erfahrung hingegen wurde nicht ausgegangen: Das in besonderer Weise Sinnlich-Bildliche von Filmen, das sich in der Zeit entfaltet, sowie die körperliche Wahrnehmung dessen in einem Zuschauer-Sehen und -Hören zeigten sich in diesen auf die KMT Bezug nehmenden Ansätzen als eine Leerstelle. Die Wortsprachlichkeit, die eine dem audiovisuellen Bild integrale Ausdrucksdimension ist, fand teils gar keinen Niederschlag mehr in den Überlegungen. Und ein Verständnis von Kreativität wurde nur auf einer systemischen Ebene verortet.

Vor diesem Hintergrund wurde mit Teil II und dem dort entwickelten Verständnis filmischen Metaphorisierens durch einen grundlegenden Perspektivwechsel ein Gegenentwurf hierzu formuliert. Die durch die Konzeptuelle Metapherntheorie aufgeworfenen Fragen nach verkörpertem Denken und System/Gebrauch im Zusammenhang mit der Metapher als einem Phänomen, das nicht rein sprachlich ist und etwas mit Verstehen und Bedeutung zu tun hat, wurden für den Kontext audiovisueller Bilder damit weiter verfolgt – allerdings ohne in der KMT selbst noch den theoretischen Ausgangspunkt zu haben. Stattdessen wurden am Gebrauch ansetzende linguistische Forschungen, die ein dynamisches Metaphernverständnis entwickelt haben, in ein produktives Resonanzverhältnis gebracht mit (zunächst einmal nicht metapherntheoretisch orientierten) Forschungen zu Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung aus Medienphilosophie, Phänomenologie, Entwicklungspsychologie, philosophischer Anthropologie und Filmwissenschaft. Dabei begründete sich die metapherntheoretische Anschlussfähigkeit dieser linguistischen Forschungen zur Alltagskommunikation für die film- und medienwissenschaftlich Auseinandersetzung mit der *cinematic communication* in der von beiden geteilten Zeitlichkeit und Multimodalität.

In Betrachtung der linguistischen Arbeiten zu verbalen bzw. verbal-gestischen Gesprächen wurde mit dem ‚Metaphorisieren' zunächst ein im Gebrauch verankertes Metaphernverständnis entwickelt. Vom ‚Metaphorisieren' zu sprechen, unterstreicht, dass aus einer Gebrauchsperspektive ‚Metapher' nichts Objekt- oder Produkthaftes ist, das benutzt werden kann. Vielmehr hat man es hierbei grundsätzlich mit einer emergenten, ein Diskursereignis gestaltenden, auf Wahrnehmungsvollzügen beruhenden Aktivität, folglich mit dynamischen Prozessen zu tun: mit Prozessen des Sehens, Fühlens und Verstehens eines Erfahrungsbereichs durch einen anderen, die an den Dynamiken der sprachlich-gestischen Artikulationen analytisch zu beschreiben sind.

In Auseinandersetzung mit den oben angeführten medien- und ausdruckstheoretischen Forschungen wiederum wurde dann ein Verständnis filmischer Kommunikation entwickelt: inwiefern ‚Film' als ein verkörpertes, interaffektives, dynamisches Wahrnehmungsphänomen zu beschreiben ist, in das der Zuschauer mit seinem Sehen und Hören immer schon involviert zu denken ist; inwiefern von ‚Bedeutung' hierbei als etwas zu sprechen ist, dass in der Zeit, in und mit der dynamischen Materialität des Medienumgangs zur Entstehung kommt – und inwiefern der Zugang hierzu in der filmischen Expressivität, die als gestische Dimension audiovisueller Bilder gefasst wurde, zu suchen ist.

Im Verständnis filmischen Metaphorisierens wurden dann die im Sprachgebrauch verankerten Metaphernforschungen mit den Forschungen zu Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung miteinander verschränkt. Die klassische Denkfigur von System und Gebrauch wurde in diesem Zuge repräsentationskritisch transformiert. Von einem System ist nicht mehr als ein logisch-genealogisches Primat, als einer sich im Gebrauch manifestierenden Tiefenstruktur die Rede. Vielmehr wird noch das Diskursereignis eines jeweiligen Filme-Sehens selbst in der je spezifischen Materialität als emergentes dynamisches System aufgefasst, mit dem sich ein je eigenes, filmimmanent wirksames ‚Zeichenregime' entfaltet.

Von Kreativität war bei den theoretischen Darlegungen zum filmischen Metaphorisieren daher immer in einer doppelten, noch ineinander verschränkten Weise die Rede – wie dies auch mit den beiden der Studie vorangestellten Motti aufgezeigt wurde. Zum einen wurde Kreativität auf die konkrete audiovisuelle Artikulation in der *cinematic communication* bezogen gedacht: wie in jeweils spezifischer Weise „in Bildern und Tönen ein Denken" entworfen wird, das „eine Welt [konstitutiert]",[2] wie vom audiovisuellen Bild in seiner gestischen und wortsprachlichen Dimension das Diskursereignis des Filme-Sehens ausgestaltet ist.

2 Oliver Fahle: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: *montage AV* 11.1 (2002), S. 97–112, hier S. 97.

Und zum anderen – und konstitutiv damit verschränkt – wurde dies bezogen auf die Zuschaueraktivität, auf den Rezeptionsprozess des Zuschauers selbst, der sich mit seinem Sehen und Hören in und auf ein solches Denken einlässt und es in seinem Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen zu einer filmischen Wirklichkeit macht.[3]

Exemplarisch wurden zudem Analysen zum filmischen Metaphorisieren in verschiedenen Filmformen durchgeführt (Kapitel 1, Teil II und Teil III). Primäres Anliegen war, die theoretischen Ausführungen vertiefend zu fundieren und zudem die breitere medienwissenschaftliche Relevanz und Tragfähigkeit des Ansatzes aufzuzeigen. Die Untersuchung filmischen Metaphorisierens erwies sich als ein flexibler deskriptiver Zugang zu audiovisuellen Bildern ganz unterschiedlicher zeitlicher Ausdehnung, Ausformung und Komplexität. So wurden mit Alfred Hitchcocks VERTIGO ein klassischer Hollywoodfilm und mit Tom Tykwers DER KRIEGER UND DIE KAISERIN ein zeitgenössischer deutscher Spielfilm betrachtet. Ebenso wurden ein Bankenkrisen-Beitrag aus einem ARD-Politmagazin aus dem Jahr 2008 sowie zwei Werbespots aus dem vergangenen Jahrzehnt für die Baumarktkette Hornbach und den Automobilhersteller Mercedes-Benz untersucht. Auf makro- wie mikroanalytischer Ebene wurden hierzu jeweils Ausgestaltungen von Prozessen des Metaphorisierens rekonstruierend beschrieben und auch grafisch dargelegt. Und eben in solchen Prozessbetrachtungen (und weniger in letztlichen Metaphernformulierungen) wurde das Aufschlussreiche hinsichtlich eines verkörperten Denkens gesehen, wie es sich in Diskursereignissen des Filme-Sehens vollzieht.

Zwei vergleichende Beobachtungen zu den durchgeführten Analysen seien an dieser Stelle noch herausgegriffen, die zugleich zwei mögliche Stoßrichtungen für weitere Studien aufzeigen, für die die vorliegenden Untersuchungen eine Grundlage sein können.

Die eine Beobachtung betrifft die *Wortsprache*, die als integraler Bestandteil aller audiovisuellen Bilder erachtet werden kann, jedoch in der Regel in einem Politmagazin-Beitrag (der darin einem Nachrichtenbeitrag vergleichbar ist) eine signifikant höhere Präsenz hat als etwa in Werbe- oder Spielfilmen, wo dies sehr stark variiert – weshalb das Verhältnis von wortsprachlichem und audiovisuellem Ausdruck, ihre Relationen und Interaktionen im Metaphorisieren einen eigenen

3 Vom filmischen Metaphorisieren kann selbst noch als künstlerischer Produktion gesprochen werden, im Sinne von Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin: Merve 1988. Dies heben Kappelhoff und Greifenstein in ihren Ausführungen zur *Cinematic Metaphor* hervor: „[...] we understand the reception of film images as poiesis, as an act of artistic production, which is to be found in media consumption itself.“ (Kappelhoff/Greifenstein: Audiovisual Metaphors, S. 184) Vgl. ausführlich zur Poiesis des Filme-Sehens Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

Untersuchungsschwerpunkt darstellt. Mit Blick auf die hier durchgeführten Analysen zeigte sich etwa, dass insbesondere in den kurzen Formaten (Werbefilm, Politmagazinbeitrag) eine starke metaphorische Verdichtung darüber erfolgte, dass Redewendungen und ihre Wahrnehmungsszenarien durch die Audiovision aktiviert wurden, indem sie konkret zur Anschauung kommen (ob nun in kongruenter oder kontrastiver Weise). Dahingegen traten sinnliche Szenarien, die sprachlich artikuliert wurden, im Langformat Spielfilm in ausgedehnter Weise und auch unabhängig von einer unmittelbaren Einbindung in Redewendungen in die Ausbildung metaphorisch organisierter Bedeutungskonstitution ein.

Die zweite Beobachtung betrifft eine *rhetorische* Dimension. Mit Vivian Sobchack wurde gesagt, dass das, was wir ‚Film' nennen, eine Figuration ist: nicht also etwas Gegebenes, sondern etwas im Werden Begriffenes.[4] Dem sei ein Gedanke von Gilles Deleuze an die Seite gestellt, in dem es heißt, eine Erzählhandlung sei nichts Gegebenes, sondern gründe vielmehr erst im Bild[5] – dieser Aspekt konnte mit den Analysen immer wieder reflektiert werden. Und Deleuze geht nun diesbezüglich noch weiter, wenn er schreibt: „Uns […] scheint der narrative Charakter lediglich eine Konsequenz der selbst sichtbaren Bilder und ihrer direkten Kombinationen zu sein, niemals aber etwas Gegebenes".[6] In dieser Perspektive ließe sich nun der Hypothese nachgehen, dass das Überzeugende und Interesse-Weckende, wie wir es mit einem Werbefilm verbinden, oder das Diskutierende und Argumentierende eines Politmagazins bzw. eben das Erzählende von Spielfilmen über die jeweilige ästhetische Organisation der Zuschaueraktivität des filmischen Metaphorisierens zu greifen ist. Denn makroperspektivisch betrachtet stellt sich bei den untersuchten Filmformen die Modellierung dieser Aktivität jeweils unterschiedlich dar: Die dynamische Form des Metaphorisierens bei den Werbefilmen konnte als ein Ausbreiten gefasst werden, dem ein Zuspitzen bzw. Verdichten folgte und ein abschließendes Wenden bzw. Öffnen. Der Politmagazin-Beitrag hingegen war als ein gerahmtes Polarisieren mit einem Innehalten zu beschreiben. Für die Spielfilme wiederum ließ sich global gesehen eher von einem vielfachen Verzweigen sprechen.

Im Feld der interdisziplinären und zugleich wesentlich linguistisch geprägten Metaphernforschung, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten durch die Impulse der Konzeptuellen Metapherntheorie herausgebildet hat, gibt es ein starkes Interesse an der Auseinandersetzung mit audiovisuellen Bildern. Vor jenem Hintergrund versteht sich die vorliegende Studie als ein Grundlagenbeitrag, um in diese

4 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 54, 60.
5 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 47.
6 Ebd., S. 43.

Forschungen eine ausdruckstheoretisch fundierte filmwissenschaftliche Expertise zu solchen Bildern einzuführen. Für die Filmwissenschaft wiederum führt die Arbeit die innerfachliche Beschäftigung mit der Metapher – als Denkfigur für die Frage nach Bedeutung und Verstehen – fort. Sie legt mit dem filmischen Metaphorisieren einen Ansatz dar, für den die filmische Expressivität zentral ist, und diese zu wortsprachlichen Artikulationen, die darin zum Ausdruck kommen, ins Verhältnis gesetzt wird. Indem linguistische Forschungen zur Metapher, zu verkörpertem Denken und *meaning-making* in der Face-to-Face-Kommunikation hierfür in ein produktives Verhältnis zur Forschung zur *cinematic communication*, zum Akt des Filme-Sehens gebracht werden, lässt sich die Studie zudem für die breitere film- und medienwissenschaftliche Debatte um Bedeutung und Verstehen audiovisueller Bilder fruchtbar machen.

Im Ganzen betrachtet zeigt die Untersuchung somit auf diese Weise die Kommunikation audiovisueller Bilder im Licht filmischen Metaphorisierens: als ein situativ verortetes, aus einer vielschichtigen Ausdruckshaftigkeit hervorgehendes verkörpertes Denken und *meaning-making*. Wo Verstehen und Bedeutung kreative Prozesse sind: etwas Fluides, das in der Zeit des Filme-Sehens, in und mit der dynamischen Materialität des Medienumgangs, im Wahrnehmen und Fühlen, in der vom audiovisuellen Bild modellierten Zuschaueraktivität zur Existenz kommt.

Anhang

Formen konzeptueller Metaphern und ihre Beziehungen untereinander

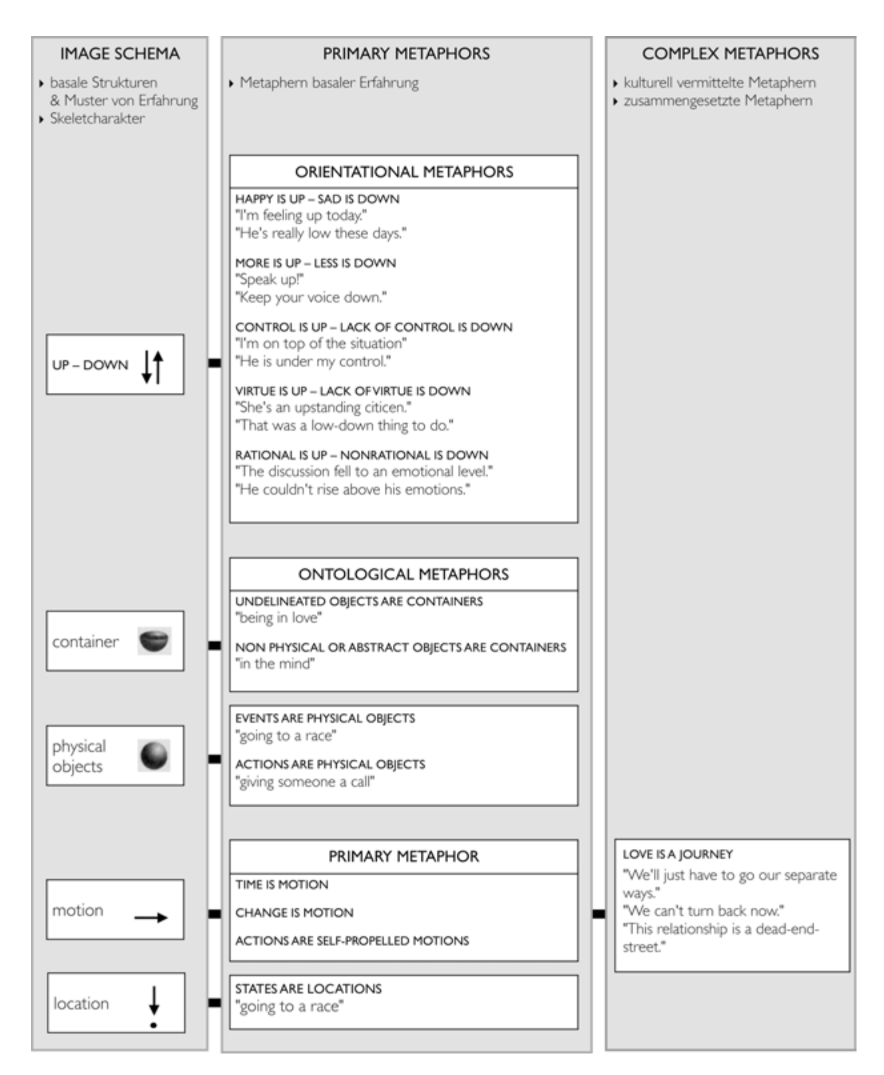


Abb. 48: Formen konzeptueller Metaphern und ihre Beziehungen untereinander.[1]

1 Leicht modifizierte Variante der Darstellung in Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 75.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-014

Metaphern-Shifting-Typen im dialogischen Sprachgebrauch

Metaphern-Shifiting	Vehikel	Topic	Konsequenz für Diskurs
Verlagerung des Vehikels	gleicher oder ein semantisch verwandter (connected) lexikalischer Ausdruck wird **mit einem anderen Topic wiederverwendet**	Topic **verändert** sich	• **Emergierender** Vehikel-Bereich • **Verschiebung** der Topic-Referenz • Metaphern-**Aneignung** (Appropriation) • **Wortspiele** • **Bildung** von Textzusammenhängen
Entwicklung des Vehikels	Vehikel-Ausdruck wird • **wiederholt** – in gleicher oder veränderter Form • **re-lexikalisiert**, d.h. ein nahes Synonym oder Äquivalent wird verwendet • **expliziert**, d.h. ein Ausdruck wird ausdehnt, elaboriert oder exemplifiziert • **kontrastiert**, d.h. ein antonymischer oder kontrastierender Ausdruck wird gebraucht	Topic bleibt **unverändert**	• **Erklärungen** durch Metaphern • **Ausgedehnte** Metaphern
		Topic **bewegt sich** zu verwandten Topics (connected topics)	• **Systematische Metapher**
Wörtlichnehmen des Vehikels	**Nicht-metaphorische Verwendungsweise** des Vehikel-Ausdruck mit Blick auf Topic	Topic und Vehikel **verschmelzen**; Topic kann **metonymisch werden**	• **Kontextualisierung** des Vehikels • **Symbolisierung** des Topics

Abb. 49: Typen des Metaphern-Shiftings im dialogischen Sprachgebrauch nach Lynne Cameron.[2]

Sprachmetaphern-Analyse im Rahmen des Discourse Dynamics-Ansatzes

Ein kurzer Auszug der Transkription und der sich darauf beziehenden Analyse eines Gesprächs zwischen der Engländerin Jo Berry und dem Iren Pat Magee im Jahr 2000 (Abb. 51) illustriert den Ansatz der Sprachmetaphernanalyse nach Lynne Cameron. Im Fokus ist Berrys Motivation, mit dem früheren IRA-Bomben-attentäter Magee – der 1984 ihren Vater, ein britisches Regierungsmitglied, tötete und nun seit einem halben Jahr aus der Haft entlassen war – ins Gespräch zu kommen.

2 Adaptierte und übersetzte Darstellung nach Cameron: Metaphor Shifting in the Dynamics of Talk, S. 57, 61; Cameron: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor, S. 90.

87 Jo	... (2.0) but as I said to you,
88	s-something I've wanted,
89	... almost since the moment the bomb went off.
90	. . I knew,
91	... (2.0) back in the moment,
92	wh- what I wanted to do,
93	... was bring as much–
94	... (2.0) something –
95	. . as much positive out of it as I could.
96	. . you know,
97 Pat	(hmh)
98 Jo	... (1.0) (and) I –
99	and I saw very clearly
100	... (1.0) that the –
101	... the end of that journey,
102	would be,
103	... sitting down and,
104	... talking to people who did it.
105 Pat	. . hmh
106 Jo	. . that just came in a moment,
107	and then went away,
108	and then –
109	. . there's been a long long . . sixteen years of (getting to this point).

Abb. 50: Transkriptionsauszug der zweiten Begegnung (2000) von Jo Berry und Pat Magee[3] (Unterstreichungen = sprachliche Äußerungen, für die ein metaphorischer Gebrauch konstatiert wird).

3 Cameron: *Metaphor and Reconciliation*, S. 15. Die numerischen Angaben in Klammern sowie die unterschiedlichen Satzzeichen transkribieren Pausen und Intonationsaspekte.

Cameron kommentiert dieses Gespräch wie folgt:

> The metaphors used by Jo [...] to describe her motivation for meeting Pat and engaging in conciliation demonstrate how metaphor can offer the researcher insights into speakers' thinking, both what they are thinking – their ideas – and what they feel about it – their attitudes and values. For example, the metaphor that Jo uses to describe her motivation for meeting Pat is a desire to *bring something positive out of* the death of her father. In this metaphor we can find an image of Jo emerging out of some, possibly dark, place, carrying with her *something positive*, as yet unknown. The words *bring something ... out of it* add a sense of movement, re-described as *that journey* in line 101. Because the meaning in the context is not concerned with literal, physical movement, we can say that the verb *bring ... out of* is used metaphorically. Similarly, the *something* (lines 88, 94) that might come out of the death of her father is not a concrete object, but rather something abstract such as conciliation, empathy or understanding. In concretising this idea, *something* is said to be used metaphorically.[4]

4 Ebd., S. 15 f.

Transparenz als Voraussetzung zur Metaphorizitätsaktivierung im Sprachgebrauch

SPRACHSYSTEM

	Kummer	*es hat gefunkt*	*Ein männlicher Briefmark erlebte / Was Schönes, bevor er klebte. / Er war von einer Prinzessin beleckt. / Da war die Liebe in ihm erweckt.*
Metaphern-Klassifizierung	historisch/tot	etabliert	neu/lebendig
Konventionalisierung	konventionalisiert	konventionalisiert	NICHT konventionalisiert
Transparenz	opak	transparent	transparent

SPRACHGEBRAUCH

Metaphern-Klassifizierung	schlafend	wach
Aktivierungsgrad	ruhendes metaphorisches Potential	aktiviertes metaphorisches Potential

Abb. 51: Aktivierung von Metaphorizität setzt Transparenz voraus – Sprachmetaphern, unterschieden nach sprachsystemischer und Sprachgebrauchs-Ebene nach Cornelia Müller.[5]

5 Abb. 51 rekurriert auf Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, S. 11, 178–209.

Szenenprotokoll für DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Szenennr.	Arbeitstitel	Beginn	Ende	Dauer
SZ 1	Post für Sissi	0:00:14	0:05:05	0:04:50
SZ 2	Begehrlichkeiten	0:05:05	0:06:39	0:01:34
SZ 3	Die Welt steht Kopf	0:06:39	0:10:03	0:03:23
SZ 4	Zukunft I	0:10:03	0:11:26	0:01:23
SZ 5	Alltagsroutinen	0:11:26	0:14:40	0:03:13
SZ 6	Sich kreuzende Wege I	0:14:40	0:26:36	0:11:56
SZ 7	Zukunft II	0:26:36	0:31:45	0:05:08
SZ 8	Heimkehren I	0:31:45	0:34:46	0:03:01
SZ 9	Traum & Trauma I	0:34:46	0:38:11	0:03:24
SZ 10	Suchen und Finden	0:38:11	0:42:58	0:04:46
SZ 11	Wiedersehen	0:42:58	0:47:45	0:04:47
SZ 12	Heimkehren II	0:47:45	0:51:05	0:03:20
SZ 13	Traum & Trauma II	0:51:05	1:04:48	0:13:42
SZ 14	Sich kreuzende Wege II	1:04:48	1:16:50	0:12:02
SZ 15	Der letzte Wille	1:16:50	1:19:58	0:03:07
SZ 16	Sich kreuzende Wege III	1:19:58	1:24:17	0:04:19
SZ 17	Ein neues Trauma	1:24:17	1:32:07	0:07:49
SZ 18	Familie	1:32:07	1:40:00	0:07:53
SZ 19	Traum & Trauma III	1:40:00	1:43:16	0:03:15
SZ 20	Verrat – Flucht – Trennung	1:43:16	1:53:52	0:10:36
SZ 21	Abschied – Trennung – Anfang	1:53:52	2:05:19	0:11:26

Abb. 52: Szenenprotokoll für DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (Tom Tykwer, D 2000)

Literaturverzeichnis

Alexiadou, Artemis: Kognitive Linguistik. In: *Handbuch Kognitionswissenschaft*. Hrsg. v. Stephan, Achim und Walter, Sven. Stuttgart: Metzler 2013, S. 63–66.

Altman, Rick: Sound Space. In: *Sound Theory, Sound Practice*. Hrsg. v. Altman, Rick. New York: Routledge 1992, S. 46–64.

Arnheim, Rudolf: Weltbild und Filmbild [1932]. In: *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 19–47.

Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* [1969]. 7. Auflage. Köln: DuMont 1996.

Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* [1965]. 3., unveränd. Aufl. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2000.

Atkinson, Paul: Turning Away. Embodied Movement in the Perception of Shot Duration. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 89–101.

Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte* [1962]. Stuttgart: Reclam 1979.

Bakels, Jan-Hendrik: Embodying Audio-Visual Media. Concepts and Transdisciplinary Perspectives. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2048–2061.

Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. In: *Béla Balász. Schriften zum Film*, Vol. 1. Hrsg. v. Diederichs, Helmut H., Gersch, Wolfgang und Nagy, Magda. Budapest/München/Berlin: Hanser 1982, S. 43–143.

Barker, Jennifer M.: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2009.

Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin: Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbrach, Kathrin. Köln: Halem 2007, S. 8–38.

Bateman, John A./Kepser, Matthis/Kuhn, Markus: Einleitung. In: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hrsg. v. Bateman, John A., Kepser, Matthis und Kuhn, Markus. Marburg: Schüren 2013, S. 7–26.

Bateman, John A./Schmidt, Karl-Heinrich: *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. New York/London: Routledge 2012.

Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Albersmeier, Franz-Josef. Stuttgart: Reclam 1998, S. 256–274.

Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen [2002]. In: *Kinogefühle. Emotionaliät und Film*. Hrsg. v. Brütsch, Matthias, Hediger, Vinzenz, von Keitz, Ursula und Tröhler, Margit. Marburg: Schüren 2005, S. 51–102.

Bellour, Raymond: Daniel Stern und die Einstellung. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Curtis, Robin, Glöde, Marc und Koch, Gertrud. München: Fink 2010, S. 35–49.

Black, Max: Metaphor. In: *Proceedings of the Aristotelian Society. New Series* 55 (1955), S. 273–294.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-015

Black, Max: *Models and Metaphors*. New York: Cornell University Press 1962.
Black, Max: Mehr über die Metapher [1977]. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Haverkamp, Anselm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 379–413.
Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink 2001.
Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985.
Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London: Harvard University Press 1989.
Bordwell, David: Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *montage AV* 1.1 (1992), S. 5–24.
Bressem, Jana/Ladewig, Silva H.: Rethinking Gesture Phases. Articulatory Features of Gestural Movement? In: *Semiotica* 184.1 (2011), S. 53–91, doi: 10.1515/semi.2011.022.
Buckland, Warren: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt* [1933]. 2., unveränd. Aufl. Mit einem Geleitwort von Albert Wellek. Stuttgart: Fischer 1968.
Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934]. Ungek. Neudr. der Ausg. Jena, Fischer, 1934. Stuttgart: UTB 1982.
Bullerjahn, Claudia: Von Hollywoods Studiosystem zur Vermarktung populärer Kinohits. In: *Musik und Ökonomie. Finanzieren und Vermarkten von und mit Hilfe von Musik – Musikästhetisches und musikpädagogisches Haushalten*. Hrsg. v. Bullerjahn, Claudia und Löffler, Wolfgang. Hildesheim: Olms 2009, S. 299–350.
Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [1993]. Berlin: Berlin-Verlag 1995.
Cameron, Lynne: *Metaphor in Educational Discourse*. London: Continuum 2003.
Cameron, Lynne: Metaphor and Talk. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Hrsg. v. Gibbs, Raymond W., Jr. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 197–211.
Cameron, Lynne: Metaphor Shifting in the Dynamics of Talk. In: *Confronting Metaphor in Use. An Applied Linguistic Approach*. Hrsg. v. Zanotto, Mara Sophia, Cameron, Lynne und Cavalcanti, Marilda C. Amsterdam: John Benjamins 2008, S. 45–62.
Cameron, Lynne: The Discourse Dynamics Framework to Metaphor. In: *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Cameron, Lynne und Maslen, Robert. London: Equinox 2010, S. 77–94.
Cameron, Lynne: Metaphor in Physical-and-Speech Action Expression. In: *Researching and Applying Metaphor in the Real World*. Hrsg. v. Low, Graham, Todd, Zazie, Deignan, Alice und Cameron, Lynne. Amsterdam: John Benjamins 2010, S. 333–355.
Cameron, Lynne: *Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations*. New York [u. a.]: Routledge 2011.
Cameron, Lynne: From Metaphor to Metaphorizing. How Cinematic Metaphor Opens Up Metaphor Studies. In: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Hrsg. v. Greifenstein, Sarah, Horst, Dorothea, Scherer, Thomas, Schmitt, Christina, Kappelhoff, Hermann und Müller, Cornelia. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018, S. 17–35.
Cameron, Lynne/Low, Graham/Maslen, Robert: Finding Systematicity in Metaphor Use. In: *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Cameron, Lynne und Maslen, Robert. London: Equinox 2010, S. 116–146.

Cameron, Lynne/Maslen, Robert/Todd, Zazie/Maule, John/Stratton, Peter/Stanley, Neil: The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis. In: *Metaphor and Symbol* 24.2 (2009), S. 63–89.

Carroll, Noël: A Note on Film Metaphor. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 212–223.

Cavell, Stanley: Die Tatsache des Fernsehens [1982]. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hrsg. v. Adelmann, Ralf, Hesse, Jan O., Keilbach, Judith, Stauff, Markus und Thiele, Matthias. Konstanz: UVK 2001, S. 125–164.

Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin: Merve 1988.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen* [1991]. New York: Columbia University Press 1994.

Chomsky, Noam: *Regeln und Repräsentationen* [1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Embodied Visual Meaning. Image Schemas in Film. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 6.2 (2012), S. 84–101.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: From Thought to Modality. A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film. In: *Image [&] Narrative* 13.1 (2012), S. 96–113.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Metaphors in Buster Keaton's Short Films. In: *Image [&] Narrative* 13.2 (2012), S. 133–46.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Towards an Embodied Poetics of Cinema. The Metaphoric Construction of Abstract Meaning in Film. In: *Alphaville. Journal of Film and Screen Media* 4 (2012), S. 1–18.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: The Visual and Multimodal Representation of Time in Film, or How Time is Metaphorically Shaped in Space. In: *Image [&] Narrative* 13.3 (2012), S. 17–32.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: Metaphor, Bodily Meaning, and Cinema. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 1–4.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter: On the Embodiment of Binary Oppositions in Cinema. The CONTAINMENT Schema in John Ford's Westerns. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 30–43.

Coëgnarts, Maarten/Kravanja, Peter (Hrsg.): *Embodied Cognition and Cinema*. Leuven: Leuven University Press 2015.

Curtis, Robin: Deixis, Imagination und Perzeption. Bestandteile einer performativen Theorie des Films. In: *Deixis und Evidenz*. Hrsg. v. Wenzel, Horst und Jäger, Ludwig. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 241–260.

Curtis, Robin/Glöde, Marc/Koch, Gertrud (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Fink 2010.

Curtis, Robin/Koch, Gertrud/Siegel, Marc: *Synchronisierung der Künste*. München: Wilhelm Fink 2013.

Deignan, Alice: The Cognitive View of Metaphor. Conceptual Metaphor Theory. In: *Metaphor Analysis. Research in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. Hrsg. v. Cameron, Lynne und Low, Graham. London: Equinox 2010, S. 44–56.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Deleuze, Gilles: Über *Das Bewegungsbild* [1983]. In: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 70–85.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom* [1976]. Berlin: Merve 1977.

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler [1778]. In: *Ästhetische Schriften*, Vol. 2. Hrsg. v. Bassenge, Friedrich. Berlin: Das Europäische Buch 1984, S. 481–539.

Eggertsson, Gunnar Theodór/Forceville, Charles J.: Multimodal Expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL Metaphor in Horror Films. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Forceville, Charles J. und Urios-Aparisi, Eduardo. Berlin: Mouton de Gruyter 2009, S. 429–450.

Eisenstein, Sergej M.: Dickens, Griffith und wir [1942]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Lenz, Felix und Diederichs, Helmut H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 301–366.

Eisenstein, Sergej M.: Die vierte Dimension im Film [1929]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Lenz, Felix und Diederichs, Helmut H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 112–130.

Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Filmform [1929]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Lenz, Felix und Diederichs, Helmut H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 88–111.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Filmattraktionen [1924]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hrsg. v. Lenz, Felix und Diederichs, Helmut H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 15–40.

Eisenstein, Sergej M./Tretyakov, Sergej: Expressive Movement [1922]. In: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics – Actor Training in Revolutionary Russia*. Hrsg. v. Law, Alma und Gordon, Mel. London: McFarland 1996, S. 173–192.

Ejchenbaum, Boris M.: Probleme der Filmstilistik [1927]. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hrsg. v. Beilenhoff, Wolfgang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 20–55.

Elsaesser, Thomas/Poppe, Emile: Film. In: *The Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Bd. 3. Hrsg. v. Asher, R.E. Oxfords: Pergamon Press 1994, S. 1225–1241.

Emrich, Hinderk M.: Wahrnehmung und Empfindung in synästhetischen Welten. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Curtis, Robin, Glöde, Marc und Koch, Gertrud. München: Fink 2010, S. 11–25.

Engel, Johann Jakob: *Ideen zu einer Mimik* [1786]. Wuppenau: E&A Verleger 1994.

Engelke, Henning: Susanne K. Langer und Parker Tyler über Film als „multimodales Medium“. In: *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Hrsg. v. Grabbe, Lars C., Rupert-Kruse, Patrick und Schmitz, Norbert M. Darmstadt: Büchner 2013, S. 171–187.

Evans, Vyvyan: Metaphor, Lexical Concepts, and Figurative Meaning Construction. In: *Cognitive Semiotics* 5.1–2 (2009), S. 73–107.

Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: *montage AV* 11.1 (2002), S. 97–112.

Fahlenbrach, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern und emotionales Design in Musikvideos. In: *SPIEL. Siegener Periodikum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 22.2 (2003), S. 291–308.

Fahlenbrach, Kathrin: Wahrnehmungsästhetik der Medien als ‚Aisthesis‘? Überlegungen zu einer Theorie audiovisueller Metaphern. In: *SPIEL. Siegener Periodikum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 22.1 (2003), S. 49–63.

Fahlenbrach, Kathrin: The Aesthetics of Media Perception as ‚Aisthesis‘? Considerations on Audiovisual Metaphors. In: *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 7.4 (2005), doi: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1280.

Fahlenbrach, Kathrin: The Emotional Design of Music Videos. Approaches to Audiovisual Metaphors. In: *Journal of Moving Images Studies* 3.1 (2005), S. 22–28.

Fahlenbrach, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sound-Design. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbrach, Kathrin. Köln: Halem 2007, S. 330–350.

Fahlenbrach, Kathrin: Embodied Spaces. Film Spaces as (Leading) Audiovisual Metaphors. In: *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Hrsg. v. Anderson, Joseph D. und Fisher Anderson, Barbara. Cambridge: Cambridge Scholars Press 2007, S. 105–124.

Fahlenbrach, Kathrin: Emotions in Sound. Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2.2 (2008), S. 85–103.

Fahlenbrach, Kathrin: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010.

Fahlenbrach, Kathrin: Metaphoric Narratives. Paradigm Scenarios and Metaphors of Shame in Narrative Films. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 56–70.

Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. New York/London: Routledge 2016.

Fahlenbrach, Kathrin: Moving Metaphors. Affects, Movements, and Embodied Metaphors in Cinema. In: *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Hrsg. v. Greifenstein, Sarah, Horst, Dorothea, Scherer, Thomas, Schmitt, Christina, Kappelhoff, Hermann und Müller, Cornelia. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018, S. 69–92.

Fauconnier, Gilles/Turner, Mark: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books 2003.

Feilke, Helmuth/Linke, Angelika: Oberfläche und Performanz – Zur Einleitung. In: *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamische Gestalt*. Hrsg. v. Linke, Angelika und Feilke, Helmuth. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 3–17.

Fiedler, Konrad: Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit [1881]. In: *Schriften zur Kunst I*. München: Wilhelm Fink 1991, S. 82–110.

Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. In: *Schriften zur Kunst I*. München: Wilhelm Fink 1991, S. 112–220.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Flach, Sabine/Soeffner, Jan/Fingerhut, Joerg (Hrsg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2011.

Forceville, Charles J.: Visual and Multimodal Metaphor in Film. Charting the Field. In: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. Hrsg. v. Fahlenbrach, Kathrin. New York/London: Routledge 2016, S. 17–32.

Forceville, Charles J.: From Image Schema to Metaphor in Discourse. The FORCE Schemas in Animation Films. In: *Metaphor. Embodied Cognition and Discourse*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 239–256.

Forceville, Charles J.: *Pictorial Metaphor in Advertising*. London/NewYork: Routledge 1996.

Forceville, Charles J.: Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots. In: *Zeitschrift für Semiotik* 25.1–2 (2003), S. 39–60.

Forceville, Charles J.: Lecture 4. Pictorial and Multimodal Metaphors in Commercials. In: *Online Cybercourse on Pictorial and Multimodal Metaphor* 2006 (http://semioticon.com/sio/files/forceville-metaphor/cforceville4.pdf, zuletzt eingesehen: 22.04.2017).

Forceville, Charles J.: Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials. In: *Public Journal of Semiotics* 1.1 (2007), S. 15–34.

Forceville, Charles J.: Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials. In: *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric*. Hrsg. v. McQuarrie, E.F. und Phillips, B.J. Armonk: M. E. Sharpe 2008, S. 178–204.

Forceville, Charles J.: Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework. Agendas for Research. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Forceville, Charles J. und Urios-Aparisi, Eduardo. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2009, S. 19–42.

Forceville, Charles J.: Metaphor and Symbol. SEARCHING FOR ONE'S IDENTITY IS LOOKING FOR A HOME in Animation Film. In: *Review of Cognitive Linguistics* 11.2 (2013), S. 250–268.

Forceville, Charles J.: Pictorial and Multimodal Metaphor. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Klug, Nina-Maria und Stöckl, Hartmut. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 241–260.

Forceville, Charles J./Jeulink, Marloes: The Flesh and Blood of Embodied Understanding. The Source-Path-Goal Schema in Animation Film. In: *Pragmatics & Cognition* 19.1 (2011), S. 37–60, doi: 10.1075/pc.19.1.02for.

Freedberg, David/Gallese, Vittorio: Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. In: *Trends in Cognitive Science* 11.5 (2007), S. 197–203.

Fuchs, Thomas: *Psychopathologie von Leib und Raum. Phänomenologisch-empirische Untersuchungen zu depressiven und paranoiden Erkrankungen*. Darmstadt: Steinkopf 2000.

Gallagher, Shaun: *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press 2005.

Gallese, Vittorio/Fadiga, Luciano/Fogassi, Leonardo/Rizzolatti, Giacomo: Action Recognition in the Premotor Cortex. In: *Brain* 119.2 (1996), S. 593–609.

Gallese, Vittorio/Guerra, Michele: Embodying Movies. Embodied Simulation and Film Studies. In: *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image* 3 (2012), S. 183–210.

Gerstenkorn, Jacques: *La Métaphore au Cinéma. Les Figures d'Analogie dans les Films de Fiction*. Paris: Méridiens Klincksieck 1995.

Gibbs, Raymond W., Jr.: Why Idioms Are Not Dead Metaphors. In: *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*. Hrsg. v. Cacciari, Cristina und Tabossi, Patrizia. Hillsdale: Erlbaum 1993, S. 57–78.

Gibbs, Raymond W., Jr.: *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York: Cambridge University Press 1994.

Gibbs, Raymond W., Jr.: *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.

Gibbs, Raymond W., Jr.: The Psychological Status of Image Schemas. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 113–135.

Gibbs, Raymond W., Jr.: Evaluating Conceptual Metaphor Theory. In: *Discourse Processes* 48.8 (2011), S. 529–562, doi: 10.1080/0163853X.2011.606103.

Gibbs, Raymond W., Jr.: Embodied Metaphor. In: *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Littlemore, Jeanette und Taylor, John R. London: Bloomsbury 2014, S. 167–184.

Gibbs, Raymond W., Jr.: *Metaphor and Human Experience*. RaAM Specialized Seminar: Ecological Cognition and Metaphor. University of Southern Denmark, 18.05.2017.

Gibbs, Raymond W., Jr.: *Metaphor Wars. Conceptual Metaphors in Human Life*. Cambridge: Cambridge University Press 2017.

Gibbs, Raymond W., Jr./Cameron, Lynne: The Social Cognitive Dynamics of Metaphor Performance. In: *Cognitive Systems Research* 9.1–2 (2008), S. 64–75.

Grabbe, Lars C./Rupert-Kruse, Patrick/Schmitz, Norbert M. (Hrsg.): *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Darmstadt: Büchner 2013.

Grady, Joseph E.: *Foundations of Meaning. Primary Metaphors and Primary Scenes*, Ph.D., University of California 1997.

Grady, Joseph E./Taub, Sarah/Morgan, Pamela: Primitive and Compound Metaphors. In: *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Hrsg. v. Goldberg, Adele E. Standford: Center for the Study of Language and Information 1996, S. 177–187.

Gregoric, Pavel: *Aristotle on the Common Sense*. Oxford: Oxford University Press 2007.

Greifenstein, Sarah: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Zur zeitlichen Organisation audiovisueller Ausdrucksbewegungen in Screwball Comedies* (Manuskriptfassung), Freie Universität Berlin (Dissertation) 2015.

Greifenstein, Sarah: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2020.

Greifenstein, Sarah/Horst, Dorothea/Scherer, Thomas/Schmitt, Christina/Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia (Hrsg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018.

Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: The Discovery of the Acting Body. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2070–2080.

Grodal, Torben K.: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.

Grodal, Torben K.: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press 2009.

Grotkopp, Matthias: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017.

Gruß, Melanie: *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2017.

Habermas, Jürgen: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Hampe, Beate (Hrsg.): *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Cognitive Linguistics Research. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005.

Hampe, Beate: Image Schemas in Cognitive Linguistics. Introduction. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 1–12.

Hampe, Beate: When Down is Not Bad, and Up Not Good Enough. A Usage-Based Assessment of the Plus-Minus Parameter in Image-Schema Theory. In: *Cognitive Linguistics* 16 (2005), S. 81–112.

Hediger, Vinzenz: Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Psychoanalytische und kognitive Filmtheorie. Anmerkungen zu einem verpassten Rendez-vous. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Wulff, Hans-Jürgen und Sellmer, Jan. Marburg: Schüren 2002, S. 41–58.

Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache [1772]. In: *Johann Gottfried Herder. Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. v. Heintel, Erich. Hamburg: Felix Meiner 2005, S. 1–87.

Holly, Werner: Nachrichtenfilme als multimodale audiovisuelle Texte. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Klug, Nina-Maria und Stöckl, Hartmut. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 392–409.

Horst, Dorothea: *Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-Linguistic and Film-Analytical Perspective on Audiovisual Figurativity*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018.

Horst, Dorothea/Boll, Franziska/Schmitt, Christina/Müller, Cornelia: Gesture as Interactive Expressive Movement. Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2112–2125.

Jensen, Thomas Wiben: Doing Metaphor. An Ecological Perspective on Metaphoricity in Discourse. In: *Metaphor. From Embodied Cognition to Discourse*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 257–276.

Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

Johnson, Mark: Embodied Reason. In: *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*. Hrsg. v. Weiss, Gail. New York: Routledge 1999, S. 81–102.

Johnson, Mark: The Philosophical Significance of Image Schemas. In: *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Berlin [u. a.]: Mouton de Gruyter 2005, S. 15–33.

Johnson, Mark: *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press 2007.

Kanzog, Klaus/Burghardt, Kirsten/Bauer, Ludwig/Schaudig, Michael: *Einführung in die Filmphilologie*. 2., erw. u. überarbeit. Auflage. München: diskurs film 1997.

Kappelhoff, Hermann: Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Kino. In: *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Hrsg. v. Birkenhauer, Theresia und Storr, Anette. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 93–119.

Kappelhoff, Hermann: And the heart will go on and on. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film *Titanic* von James Cameron. In: *montage AV* 8.1 (1999), S. 85–108.

Kappelhoff, Hermann: Bühne der Emotionen, Leinwand der Empfindung. Das bürgerliche Gesicht. In: *Blick, Macht, Gesicht*. Hrsg. v. Gläser, Helga, Groß, Bernhard und Kappelhoff, Hermann. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 9–41.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8 2004.

Kappelhoff, Hermann: Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung. In: *montage AV* 13.2 (2004), S. 29–53.

Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Hrsg. v. Bartsch, Anne, Eder, Jens und Fahlenbrach, Kathrin. Köln: Herbert von Halem 2007, S. 297–311.

Kappelhoff, Hermann: Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hrsg. v. Boehm, Gottfried, Mersmann, Birgit und Spies, Christian. München: Wilhelm Fink 2008, S. 301–324.

Kappelhoff, Hermann: eMAEX – Eine systematisierte Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten. In: *Empirische Medienästhetik* 2010–2014 (https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/emaex_kurzversion/index.html, zuletzt eingesehen: 22.11.2018).

Kappelhoff, Hermann: Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden. Eisensteins Konzept des Bewegungsbildes. In: *Synchronisierung der Künste*. Hrsg. v. Curtis, Robin, Koch, Gertrud und Siegel, Marc. München: Wilhelm Fink 2013, S. 73–84.

Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016.

Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018.

Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5.2 (2011), S. 78–95.

Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik. In: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. v. Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann und Christina Schmitt, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 445–451.

Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik/Greifenstein, Sarah: *Die Poiesis des Filmesehens. Methoden der Analyse audiovisueller Bilder*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (in Vorbereitung).

Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah: Feeling Gloomy or Riding High. Timings of Melodrama and Comedy. In: *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Hrsg. v. Angerer, Marie-Luise, Bösel, Bernd und Ott, Michaela. Zürich/Berlin: diaphanes 2014, S. 263–282.

Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah: Audiovisual Metaphors. Embodied Meaning and Processes of Fictionalization. In: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. Hrsg. v. Fahlenbrach, Kathrin. New York/London: Routledge 2015, S. 183–201.

Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung. Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus. In: *Empathie im Film. Perspektiven der ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Hrsg. v. Hagener, Malte und Vendrell Ferran, Íngrid. Bielefeld: transcript 2016, S. 167–193.

Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World* 1.2 (2011), S. 121–153.

Kendon, Adam: Some Relationships Between Body Motion and Speech. In: *Studies in Dyadic Communication*. Hrsg. v. Siegman, Aron W. und Pope, Benjamin. Elmsford: Pergamon 1972, S. 177–210.

Kendon, Adam: Gesticulation and Speech. Two Aspects of the Process of Utterance. In: *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication and Language*. Hrsg. v. Key, Mary R. The Hague [u. a.]: De Gruyter Mouton 1980, S. 207–227.

Kendon, Adam: *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

Keppler, Angela: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Keysers, Christian/Kohler, Evelyne./Umiltà, M. Alessandra/Nanetti, Luca/Fogassi, Leonardo/Gallese, Vittorio: Audiovisual Mirror Neurons and Action Recognition. In: *Experimental Brain Research* 153.4 (2003), S. 628–636, doi: 10.1007/s00221-003-1603-5.

Koch, Gertrud: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Krämer, Sybille. München: Wilhelm Fink 2004, S. 163–188.

Koch, Gertrud: Vorwort. In: *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. Hrsg. v. Curtis, Robin, Glöde, Marc und Koch, Gertrud. München: Fink 2010, S. 7–9.

Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016.

Koetsier, Julius/Forceville, Charles J.: Embodied Identity in Werewolf Films of the 1980s. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 44–55.

Kövecses, Zoltán: *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2002.

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Wirth, Uwe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 323–346.

Krämer, Sybille: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Krämer, Sybille. München: Wilhelm Fink 2004, S. 13–32.

Krämer, Sybille: Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache. In: *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*. Hrsg. v. Lechtermann, Christina und Morsch, Carsten. Bern/Berlin: Peter Lang 2004, S. 343–356.

Krämer, Sybille: *Körperlichkeit des Denkens: Erkennen als Begehen eines Weges. Wider das Vorurteil der Körperlosigkeit des Denkens als angebliches „Erbe der Philosophie"*. Philosophie- und Performance-Festival *Philosophy On Stage #3*. Wien, 25.11.2011 (https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=4389, zuletzt eingesehen: 21.09.2018).

Kubitza, Thorsten: *Identität – Verkörperung – Bildung. Pädagogische Perspektiven der Philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners*. Bielefeld: transcript 2005.

Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

Lakoff, George: The Contemporary Theory of Metaphor. In: *Metaphor and Thought*. 2. Edition. Hrsg. v. Ortony, Andrew. Cambridge: Cambridge University 1993, S. 202–251.

Lakoff, George: The Neural Theory of Metaphor. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Hrsg. v. Gibbs, Raymond W., Jr. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 17–38.

Lakoff, George/Johnson, Mark: The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System. In: *Cognitive Science* 4 (1980), S. 195–208.

Lakoff, George/Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 1980.

Lakoff, George/Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books 1999.

Lakoff, George/Turner, Mark: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphors*. Chicago: University of Chicago Press 1989.

Larsen-Freeman, Diane/Cameron, Lynne: *Complex Systems and Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press 2008.

Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie* [1769]. Hrsg. v. Rilla, Paul. Berlin: Aufbau 1954.

Loenhoff, Jens: Ausdruck und Vergegenständlichung. In: *Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks*. Hrsg. v. Klein, Tobias R. und Porath, Erik. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, S. 165–182.

Mandler, Jean Matter/Pagán Cánovas, Cristóbal: On Defining Image Schemas. In: *Language and Cognition* 6 (2014), S. 510–532, doi: 10.1017/langcog.2014.14.

Marks, Laura U.: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press 2000.

Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis [u. a.]: University of Minnesota Press 2002.

Martin, Adrian: Delirious Enchantment. In: *Senses of Cinema* 5 (2000).

Merleau-Ponty, Maurice: *The Visible and the Invisible* [1964]. Evanston: Northwestern University Press 1968.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. München: De Gruyter 1974.

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen* [1964]. 2. Auflage. München: Fink 1994.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie [1947]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hrsg. v. Liebsch, Dimitri. Paderborn: Mentis 2005, S. 70–84.

Merleau-Ponty, Maurice: The Child's Relation with Others [1951]. In: *The Merleau-Ponty Reader*. Hrsg. v. Toadvine, Ted und Lawlor, Leonard. Evanston: Northwestern University 2007, S. 143–183.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

Metz, Christian: *Semiologie des Films* [1968]. München: Wilhelm Fink 1972.

Metz, Christian: Metapher/Metonymie oder der imaginäre Referent [1977]. In: *Der imaginäre Signifikant. Film und Psychoanalyse*. Münster: Nodus 2000, S. 112–229.

Mitry, Jean: Symbols and Metaphors [1987]. In: *Semiotics and the Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press 2000, S. 185–206.

Morsch, Thomas: Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen. Zur aisthetischen Performativität des Films. In: *Kunstkommunikation. „Wie ist Kunst möglich?" Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Filk, Christian und Simon, Holger. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 251–266.

Morsch, Thomas: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink 2011.

Moser, Karin S.: *Metaphern des Selbst. Wie Sprache, Umwelt und Selbstkognition zusammenhängen*. Lengerich/Berlin [u. a.]: Pabst 2000.

Müller, Cornelia: *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*. Berlin: Berlin-Verlag A. Spitz 1998.

Müller, Cornelia: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago: University of Chicago Press 2008.

Müller, Cornelia: Mimesis und Gestik. In: *Die Mimesis und ihre Künste*. Hrsg. v. Koch, Gertrud, Vöhler, Martin und Voss, Christiane. München: Wilhelm Fink 2010, S. 149–187.

Müller, Cornelia: Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive. In: *Sprache und Literatur* 41.1 (2010), S. 37–68.

Müller, Cornelia: Reaction Paper. Are ‚Deliberate' Metaphors Really Deliberate? A Question of Human Consciousness and Action. (Online announced as: Are ‚Deliberate' Metaphors Really Special? Deliberateness in the Light of Metaphor Activation). In: *Metaphor and the Social World* 1.1 (2011), S. 61–66.

Müller, Cornelia: Gestures as a Medium of Expression. The Linguistic Potential of Gestures. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 38.1. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Teßendorf, Sedinha. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2013, S. 202–217.

Müller, Cornelia: Gestural Modes of Representation as Techniques of Depiction. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 38.2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 1687–1702.

Müller, Cornelia: Waking Metaphors. Embodied Cognition in Multimodal Discourse. In: *Metaphor. From Embodied Cognition to Discourse*. Hrsg. v. Hampe, Beate. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 297–316.

Müller, Cornelia/Cienki, Alan: Words, Gestures and Beyond. Forms of Multimodal Metaphor in the Use of Spoken Language. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Forceville, Charles J. und Urios-Aparisi, Eduardo. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 297–328.

Müller, Cornelia/Kappelhoff, Hermann: *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018.

Müller, Cornelia/Ladewig, Silva H.: Metaphors for Sensorimotor Experiences. Gestures as Embodied and Dynamic Conceptualizations of Balance in Dance Lessons. In: *Language and the Creative Mind*. Hrsg. v. Borkent, Mike, Dancygier, Barbara und Hinnell, Jennifer. Stanford: CSLI 2014, S. 295–324.

Müller, Cornelia/Schmitt, Christina: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis. Meaning Making and the Flow of Experience. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada/Brazilian Journal of Applied Linguistics* 15.2 (2015), S. 311–341, doi: http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820156315.

Müller, Cornelia/Tag, Susanne: The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activation of Metaphoricity in Conversational Interaction. In: *Cognitive Semiotics* 10.6 (2010), S. 85–120.

Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Schweinitz, Jörg. Wien: Synema 1996.

Nannicelli, Ted/Taberham, Paul: Introduction. Contemporary Cognitive Media Theory. In: *Cognitive Media Theory*. Hrsg. v. Nannicelli, Ted und Taberham, Paul. New York: Routledge 2014, S. 1–23.

Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 2008.

Oakley, Todd: Image Schemas [2007]. In: *Handbook of Cognitive Linguistics*. Paperback. Hrsg. v. Geeraerts, Dirk und Cuyckens, Hubert. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 214–235, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0009.

Ortiz, María J.: Primary Metaphors and Monomodal Visual Metaphors. In: *Journal of Pragmatics* 43 (2011), S. 1568–1580.

Ortiz, María J.: Visual Manifestations of Primary Metaphors through Mise-en-Scène Techniques. In: *Image [&] Narrative* 15.1 (2014), S. 5–16.

Plantinga, Carl R.: Emotion and Affect. In: *The Routledge Compagnion to Philosophy and Film*. Hrsg. v. Livingston, Paisley und Plantinga, Carl R. Abingdon/Oxon: Routledge 2009, S. 86–96.

Plessner, Helmuth: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (verfasst in Zusammenarbeit mit Frederik Jacobus Johannes Buytendijk) [1925]. In: *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften, Vol. 7: Ausdruck und mensch-*

liche Natur. Hrsg. v. Dux, Günther, Marquard, Odo und Ströker, Elisabeth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 67–129.

Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens [1941]. In: *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften, Vol. 7: Ausdruck und menschliche Natur*. Hrsg. v. Dux, Günther, Marquard, Odo und Ströker, Elisabeth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 201–387.

Reichert, Ramón: Die Entregelung der Sinne. Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie. In: *montage AV* 19.1 (2010), S. 101–115.

Renckens, Thijs/Forceville, Charles J.: The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS Metaphors in Feature Films. In: *Metaphor and the Social World* 3.2 (2013), S. 160–179.

Restat, Jan: *Kognitive Kinästhetik. Die modale Grundlage der amodalen Raumkognition*. Lengerich: Pabst 1999.

Richards, Ivor Armstrong: Metaphor [1936]. In: *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press 1965, S. 89–114.

Richards, Ivor Armstrong: Die Metapher [1936]. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Haverkamp, Anselm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 31–52.

Ringelnatz, Joachim: Ein männlicher Briefmark [1912]. In: *Gedichte I*. Berlin: Hensel 1984.

Robnik, Drehli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Felix, Jürgen. Mainz: Bender 2002, S. 246–280.

Rohdin, Mats: Cinema as an Art of Potential Metaphors. The Rehabilitation of Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory. In: *Film International* 5.6 (2007), S. 41–53, doi: 10.1386/fiin.5.6.41.

Rohdin, Mats: Multimodal Metaphor in Classical Film Theory from the 1920s to the 1950s. In: *Multimodal Metaphor*. Hrsg. v. Forceville, Charles J. und Urios-Aparisi, Eduardo. Berlin: Mouton de Gruyter 2009, S. 403–428.

Rohrer, Tim: Embodiment and Experientialism. In: *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Hrsg. v. Geeraerts, Dirk und Cuyckens, Hubert. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 25–47, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0002.

Scherer, Thomas/Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Expressive Movements in Audiovisual Media. Modulating Affective Experience In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2081–2092.

Schmitt, Christina: Embodied Meaning in Audio-Visuals. First Steps Towards a Notion of *Mode*. In: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Hrsg. v. Wildfeuer, Janina. Bern/New York: Peter Lang 2015, S. 309–325.

Schmitt, Christina/Greifenstein, Sarah: Cinematic Communication and Embodiment. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Teßendorf, Sedinha. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2061–2070.

Schmitt, Christina/Greifenstein, Sarah/Kappelhoff, Hermann: Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media. In: *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 2. Hrsg. v. Müller, Cornelia, Cienki, Alan, Fricke, Ellen, Ladewig, Silva H., McNeill, David und Bressem, Jana. Berlin/New York: De Gruyter Mouton 2014, S. 2092–2112.

Schneider, Jan Georg/Stöckl, Hartmut (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln: von Halem 2011.
Schneider, Jan Georg/Stöckl, Hartmut: Medientheorien und Multimodalität. Zur Einführung. In: *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – sieben methodische Beschreibungsansätze*. Hrsg. v. Schneider, Jan Georg und Stöckl, Hartmut. Köln: von Halem 2011, S. 10–38.
Schneller, Tom: Death and Love. Bernard Herrmann's Score for *Vertigo*. In: *Cuadernos de musica, artes visuales y artes escenicas* 1.2 (2005), S. 189–200
Schröder, Ulrike: *Kommunikationstheoretische Fragestellungen in der kognitiven Metaphernforschung. Eine Betrachtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr 2012.
Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag 2006.
Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Wien: Hanser 2000.
Seel, Martin: Am Beispiel der Metapher. Zum Verhältnis von buchstäblicher und figürlicher Rede [1990]. In: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11–44.
Seel, Martin: Sich bestimmen lassen. Ein revidierter Begriff der Selbstbestimmung [1990]. In: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 279–298.
Shannon, Claude Elwood/Weaver, Warren: *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press 1949.
Sheets-Johnstone, Maxine: Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. In: *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*. Hrsg. v. Calvo, Paco und Gomila, Antoni. Amsterdam [u. a.]: Elsevier 2008, S. 453–465.
Sheets-Johnstone, Maxine: Body and Movement. Basic Dynamic Principles. In: *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Hrsg. v. Gallagher, Shaun und Schmicking, Daniel. Dordrecht [u. a.]: Springer 2010, S. 217–234.
Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*. 2., erweiterte Auflage. Amsterdam: John Benjamins 2011.
Simmel, Georg: Aesthetik des Porträts [1905]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Vol. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 321–332.
Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts [1901]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Vol. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 36–42.
Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford [u. a.]: Clarendon Press 1995.
Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992.
Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Envisioning Photographic, Cinematic and Electronic ‚Presence'. In: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley [u. a.]: Universitiy of California Press 2004, S. 135–162.
Sobchack, Vivian: What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley [u. a.]: Universitiy of California Press 2004, S. 53–84.
Stern, Daniel N.: *Die Lebenserfahrung des Säuglings* [1985]. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
Stern, Daniel N.: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag* [2004]. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2005.

Stern, Daniel N.: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten* [2010]. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2011.

Stöckl, Hartmut: Multimodalität – semiotische und textlinguistische Grundlagen. In: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hrsg. v. Klug, Nina-Maria und Stöckl, Hartmut. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 2016, S. 3–35.

Takashi, Sugiyama: Herder's Theory of Common Sense. The Birth of the Concept of Synesthesia. In: *Aesthetics (The Japanese Society for Aesthetics)* 13 (2009), S. 69–81.

Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Erlbaum 1996.

Thiele, Ansgar: Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I. Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film. In: *metaphorik.de* 10 (2006), S. 133–160.

Tröhler, Margit/Hediger, Vinzenz: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: *Kinogefühle. Emotionaliät und Film*. Hrsg. v. Brütsch, Matthias, Hediger, Vinzenz, von Keitz, Ursula und Tröhler, Margit. Marburg: Schüren 2005, S. 7–20.

Vogman, Elena: *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*. Zürich: diaphanes 2018.

Voss, Christiane: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: *... kraft der Illusion*. Hrsg. v. Koch, Gertrud und Voss, Christiane. München: Wilhelm Fink 2006, S. 71–86.

Voss, Christiane: Film Experience and the Formation of Illusion. The Spectator as ‚Surrogate Body' for the Cinema. In: *Cinema Journal* 50.4 (2011), S. 136–150.

Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Wilhelm Fink 2013.

Waldenfels, Bernhard: Emmanuel Levinas: Verflechtung und Trennung. Wege zwischen Merleau-Ponty und Levinas. In: *Deutsch-französische Grenzgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 346–382.

Walton, Saige: *Cinema's Baroque Flesh. Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016.

Wedel, Michael: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: transcript 2011.

Wellmer, Albrecht: Das musikalische Kunstwerk. In: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Hrsg. v. Kern, Andrea und Sonderegger, Ruth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 133–175.

Welsch, Wolfgang: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

Werth, Paul: Extended Metaphor – a Text-World Account. In: *Language and Literature* 3.2 (1994), S. 79–103.

Whittock, Trevor: *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.

Wildfeuer, Janina: Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht. In: *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hrsg. v. Bateman, John A., Kepser, Matthis und Kuhn, Markus. Marburg: Schüren 2013, S. 32–57.

Wildfeuer, Janina: *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York: Routlegde 2014.

Wildfeuer, Janina: Building the Gap between Here and There. Combining Multimodal Analysis from International Perspectives. In: *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Hrsg. v. Wildfeuer, Janina. Bern/New York: Peter Lang 2015, S. 13–33.

Winter, Bodo: Horror Movies and the Cognitive Ecology of Primary Metaphors. In: *Metaphor and Symbol* 29.3 (2014), S. 151–170.

Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. 2. Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1880.

Wundt, Wilhelm: *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1896.

Zechner, Anke: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld 2013.

Abbildungsverzeichnis

Alle Screenshots und Grafiken wurden durch die Autorin angefertigt.

https://doi.org/10.1515/9783110614619-016

Verzeichnis audiovisueller Quellen

Spielfilm

DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (Tom Tykwer, D 2000)
MIRACOLO A MILANO (Vittorio de Sica, I 1951)
ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (Miloš Forman, USA 1975)
PROFESSIONE: REPORTER (Michelangelo Antonioni, I 1975)
THE CABIN IN THE WOODS (Drew Goddard, USA 2012)
VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958)

Werbung

CHICKEN (Agentur: Jung von Matt, Kunde: Mercedes-Benz, Regie: Daniel Warwick, D 2013)
MACH ES FERTIG, BEVOR ES DICH FERTIG MACHT (Agentur: Heimat, Kunde: Hornbach, Regie: Carl Erik Rinsch, D 2007)

Politmagazin

REPORT MAINZ, Sendung vom 20. Oktober 2008 (ARD/SWR)

https://doi.org/10.1515/9783110614619-017

Namensregister

https://doi.org/10.1515/9783110614619-018

Sachregister

https://doi.org/10.1515/9783110614619-019

Farbabbildungen



Abb. 7*: VERTIGO

https://doi.org/10.1515/9783110614619-020



Abb. 10*: VERTIGO



Abb. 11*: VERTIGO

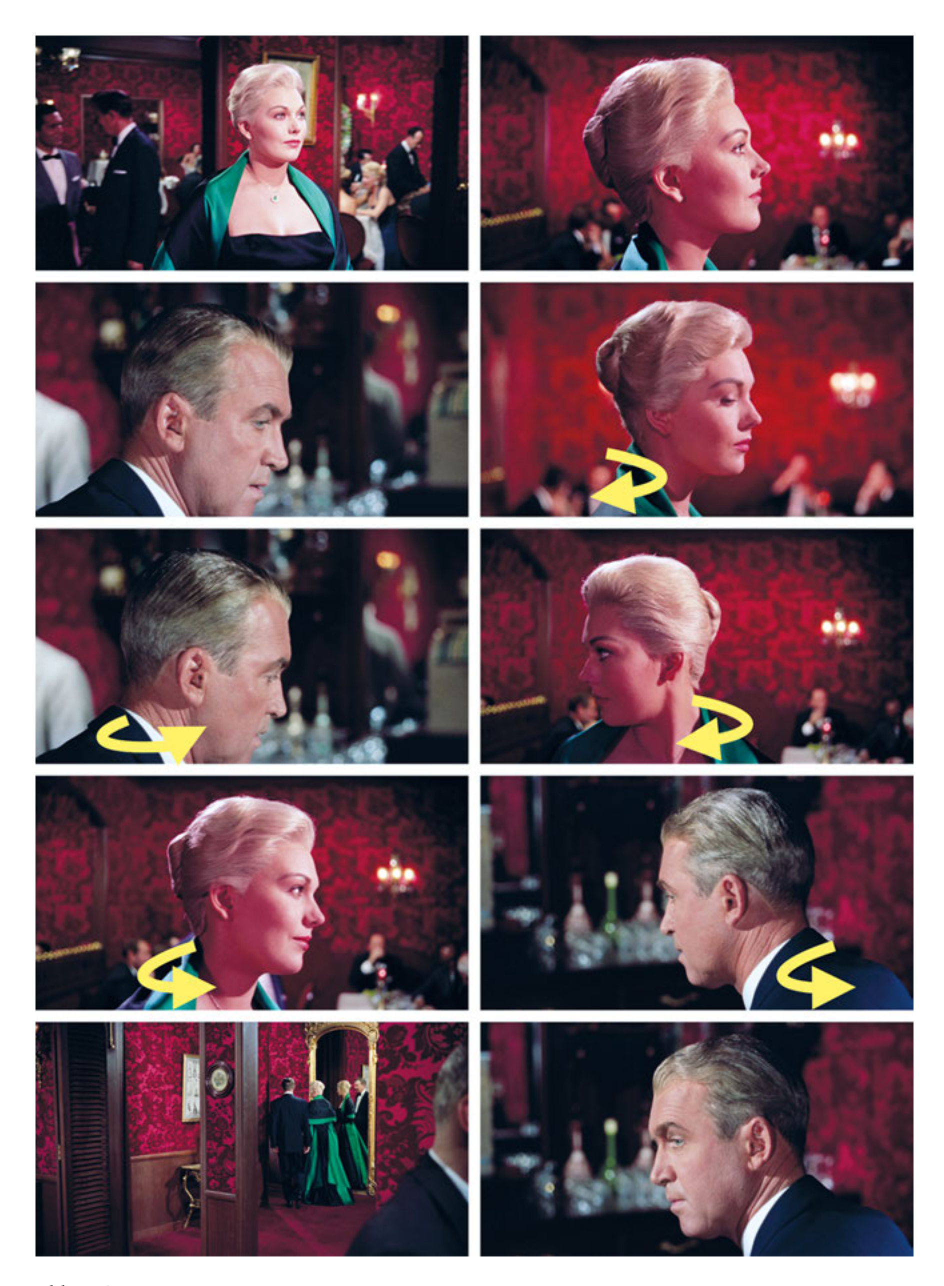


Abb. 12*: VERTIGO

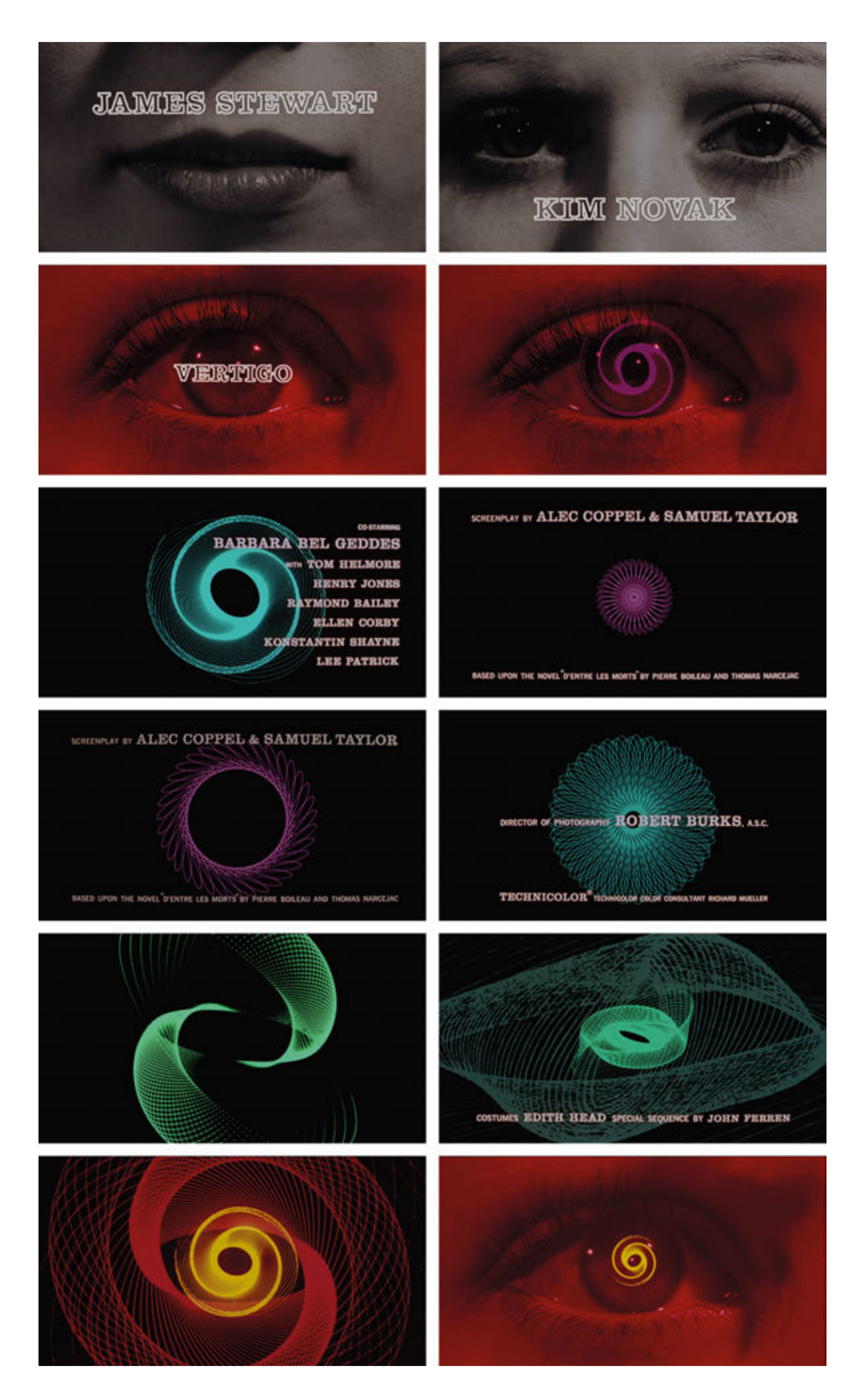


Abb. 14*: VERTIGO

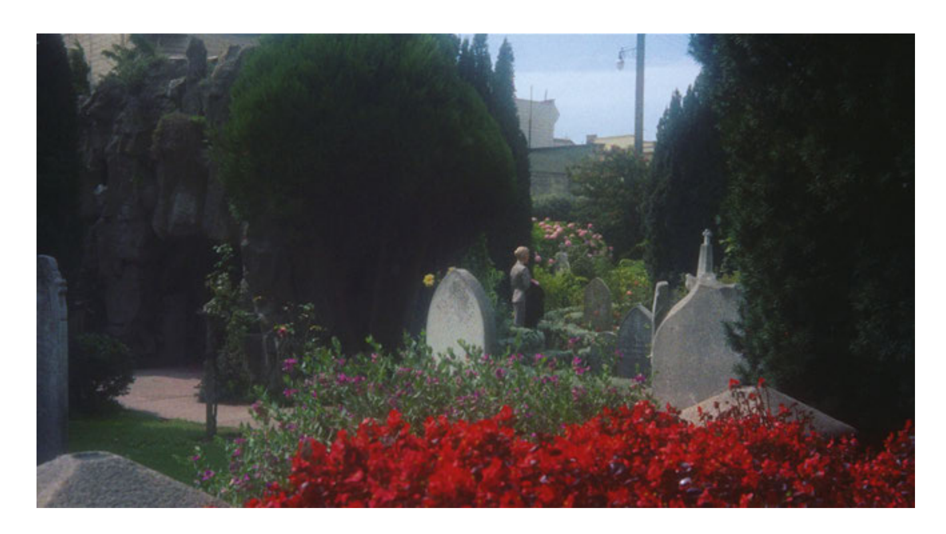


Abb. 15*: VERTIGO



Abb. 16*: VERTIGO



Abb. 17*: VERTIGO

Abb. 18*: VERTIGO



Abb. 19*: VERTIGO



Abb. 20*: VERTIGO



Abb. 30*: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN



Abb. 31*: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN



Abb. 32*: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

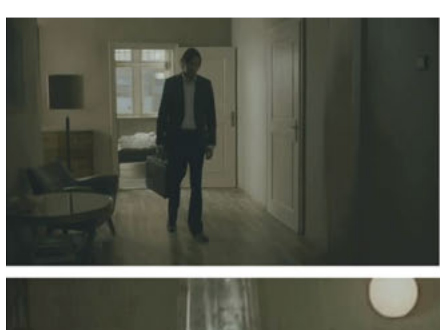








Abb. 43*: MACH ES FERTIG, BEVOR ES DICH FERTIG MACHT

„Mach es fertig – bevor es dich fertig macht."





Abb. 46*: MACH ES FERTIG, BEVOR ES DICH FERTIG MACHT